Sonderheft

Indien



DAS KUNSTWERK

11 | 12 | XII



L' (

UNE RE

TH

A JOUR

A NEW

There h
Indian
They we
history,
critical
justified
Now w
asked t
the wor
this po
express
such th
told, th
gions,
Previou
of Indi
feeling,
more e
But co
boards
All the
those b
Siva in
Avalok

In wha
its lov

L'OEUVRE D'ART

UNE REVUE SUR TOUS LES DOMAINES DES BEAUX ARTS

THE WORK OF ART

A JOURNAL COVERING ALL ASPECTS OF THE FINE ARTS

ENGLISH RESUMÉ

A NEW CRITICAL APPROACH TO INDIAN ART (p. 5)

There have been a number — not a large number — of worthy books on Indian art under one title or the other.
They were fine contributions in many ways to the future study of Indian art history, and if it is now claimed that the time has come for a revision of our critical attitude in fundamental matters to Indian art, such a claim must be justified.
Now what has bedevilled most of these previous studies was that we were asked to look upon Indian art as completely different from any other art in the world, especially Western; for whilst it is possible, according to this point of view, to look for beauty and aesthetic satisfaction, style and expressiveness in Form in western art, we must beware of looking for any such thing in Indian art; aye, Indian art is so basically different, we were told, that understand it we must study Indian philosophy, metaphysics, religions, beliefs, faith and spiritualism.
Previous students of Indian art, then, were so obsessed with the contents of Indian sculpture and painting that they saw nothing but intense religious feeling, an eye turned towards the mystic, eternal matters with which the more esoteric side of Indian religions is busy.
But contents is not art. Contents, subject-matter, theme are only springboards for art, and it is in Form that art proper and pure lives and breathes. All the iconography of the world does not make one iota of art history; and those books that are concerned mainly in telling you that this image shows Siva in this or that manifestation, or that sculpture represents the Bodhisattva Avalokitesvara in the *varada-mudra*, have told you nothing about art.

In what way is Ajanta with its beauteous ladies,, depicted with such charm, its love for the delights of nature, its happiness in handsome form, in a

seductive glance, in elegant curves, in the bustle of the bazar street, more *weltfremd*, more world-estranged, than Bharhut? In what way are the loving couples, locked in amorous embrace, on the walls of Konarak and Khajuraho, divorced from the pleasures of this dear earth?

There is a world of difference between the lofty ideals set before the readers of profound, esoteric, even abstruse works on metaphysics, and the kind of practical, day-to-day, happy life that the ordinary citizen led, say, in famed Ujjain or royal Ayodhya city. The world shown in the *Mricchakatika* ("The Little Clay Cart") has practically nothing to do with the world of Patanjali or Sankaracharya and their likes. The *Gitagovinda*, that lovely poem, is not Manu the Law Giver; the three hundred poems of Bhartrihari do not show an aspetic, and the painters of superbly beautiful women in the murals of Ajanta, with their shapely bodies and their rich finery were not devotees of austerity or self-mortification. These are two worlds, worlds apart.

Sankaracharya says that the actual theme of art is God. But any student of Indian art finds that the main theme of Indian art is *not* God alone, but just as much, if not more, Man and his life — and Woman and her life.

The *dominant note* is not renunciation and world-hatred but a most clearly asserted love of the joys of earthly existence.

At the Sun Temple of Konarak it says: "Love is the most important thing under the Sun". At Khajuraho it declares: the ecstasy of love is a stepping stone for thanksgiving to the gods who gave this delicious life to us; step in then, and praise the lord Love who gave us joy untold.

No one understood, no one can ever understand fully, let alone feel fully, Indian art who looks for nothing but spiritual and religious utterances everywhere.

Surely, religious utterance is there; profoundly moving faith, depth of thought and humility in face of the Great Mystery of life and death. Bu the greatest inspiration of Indian art comes from the delight of the senses: it looks for happiness on earth.

Typical of this attitude is the dramatic literature in Sanskrit: Sanscrit drama knows no tragedy at all ,no spiritual conquest, no inner struggle of a soul striving for salvation.

Previous writers on Indian art history had to fight a battel to establish facts. Whilst it is obvious that this battle is not yet ended, it is necessary to distinguish this useful activity from the art historian's other task, the unfolding of aesthetic urges and principles governing the creation of styles and the like. Amassing of information is not art history. It is a necessary tool. The true art historian opens the gates to an aesthetic appreciation, to a recognition of those emotional and intellectual forces that are the motive power behind artistic creation, that result in a peculiar *style* of an age, determine the tastes and fashions of a period, and are the conscious and unconscious and subconscious factors that bring into being a form in which an era expresses itself.

In any case, it is necessary here to emphasize how uncertain and how undecisive much of this "information" has been. There is tremendous uncertainty about dates in Indian art history (or archaeology), a tantalizing ignorance about historical facts, making a "final" history of Indian art impossible at this stage. Indian chronology is altogether shaky, with some eras being vastly differently interpreted by various students; sculpture is hardly ever datable with precision (there are some happy exeptions), and there are whole schools, such as that of Gandhara, in which there is not one reliably fixed date on any sculpture whatever.

It is here that an art historian is more reliable than the archaeologist, for *relative chronology*, based on the development of style or motif is far more certain than absolute.

The point is not what the *contents*, the "matière litéraire", the theme of these works of art were, but *the Form in which the artist gave it shape*. Art historians must examine that question, and see why a primitive Buddha image of Mathura is so vastly different from a Mathura image of the self-same Buddha four hundred years later; *the theme, the subject-matter, the contents remained the same: the style is completely different.* The iconography, the so-called 'meaning' of an image is of very little interest.

Charles Fabri

REFLECTIONS ON INDIAN SCULPTURE (p. 11)

While in Europe and America, art history progressed from mere surveys of collections of 'classic' and 'national' forms to subtler and more sophisticated standards of judgement, till art was exalted as the total expression of life, in the East, and particularly in India, the appreciation of art has so far remained, for many reasons, bureaucratic, religious or sentimentally nationalist and, at the best, merely literary.

Now, it is obvious, that we cannot live in the present muddle, but must create some values, critical tests or considerations, through which it may be possible to sift the really important art works from the bad ones.

I want to throw out one or two suggestions about the obligations, we owe

to our better judgement for shedding our familiar prejudices in judging Indian sculpture.

Aldous Huxley frankly admitted in his travel book, *Jesting Pilate*, that he was biased against the kind of mind and temperament which produced Hindu art. "A visit to India makes one realise", he said, "how fortunnate, so far at any rate as the arts are concenned, our Europe has been in its religions. The Olympian religion of antiquity and, except occasionally, the Christianity which took its place, were both favourable to the production of works of art, and the art which they favoured was, on the whole, a singularly reasonable and decent kind of art. Neither paganism nor christianity imposed restrictions on what the artist might represent; nor did either demand of him that he should try to represent the unpresentable . . . How different is the state of things in India. Here, one of the two predominant religions forbids absolutely the representation of human form, and even, where Muslim orthodoxy is strict, of any living form whatever . . .

Hinduism, on the otherhand, permits the representation of things human but adds that the human is not enough.

It tells the artist that it is his business to express symbolically the superhuman, the spiritual, the pure metaphysical idea . . . The Hindus are too much interested in metaphysics and ultimate Reality to make good artists. Art is not the discovery of Reality — whatever Reality may be, and no human being can possibly know. It is the organisation of chaotic appearances into an orderly and human universe".

Anyone who has looked at any part of the vast assemblage of Indian art is bound to regard Mr. Huxley's judgement. Never, in spite of the search for metaphysical realities, did the Hindu imagination loose its touch with the realities of the phenomenal world. The bias against "the many-limbed monsters . . . symbolic of the cosmos", is just the unconscious reaction of people deeply imbued with Christian puritanism.

It is not necessary, however, merely to react to these reactions, as our elders did, by explaining how wonderful was the metaphysic of the Hindus and how men could be detached and yet attached at the same time. Any positive effort at creating values demands that we go back and look at the works about which such violent contraversy has raged, and see them with new eyes.

You have only to travel a hundred miles or so, or even less to come across some of the monuments of ancient or mediaeval Indian sculpture. And you will find that the great bulk of Indian art emphatically shows just the kind of organization of chaotic appearances into an orderly universe that Mr. Huxley considers to be the essence of art. Of course, it may be more or less than this, it may express high metaphysical aims or merely a partial hedonism, but, since we live in the 20th century, and often do not share the metaphysical ideals of the ancients and are not armed with the exact quotations from the scriptures or the Silpa Shastras, we are forced to look at the works with the naked eyes. I am certain, however, that this fresh approach will yield results, excite strange sensations and enrich us with a knowledge of other worlds than those with which we complacently surround ourselves.

I happened to go to Mathura recently and visited the modern museum which has been built by the heroic efforts of the late Padnit Radha Krishan, about a mile away from where the main town.

It would seem that several great schools of sculpture flourished in or around Mathura during the early centuries of the Christian era. For there are a variety of statues, architectural pieces, bas-reliefs and terra-cottas here of the Buddhist, Jain, Mauryan, Sunga, Kushan, Saka and later periods. And, apart from the rubbish preserved in the garden within the quadrangle of the Museum, they all represent some of the finest achievements of human skill to be found anywhere in the world.

Forgotten are the magical cults which these works are supposed to signify buried the feelings of awe or reverence which they excited in those old ages; and there only remains the domestic feeling as a common denominator between our ancestors who worshipped them, and ourselves who would wish to consecrate every moment of life with intense realizations. It is possible that even then the life of the housholder seemed as inspiring as the religious ideals which dictated the outer forms of temples and their statues. Certainly, the happy, joyous groups of dancers, and courtesans, and mothers and children, who jostle together in the composition on the reliefs and panels, give evidence of a society which was as hedonistic as its shrine sculpture is devotional.

There was probably a continuous school of Mathura sculptors. And as this school persisted for some hundred of years, it is quite clear that their preoccupation with the sense of form was at least as important as was their addiction to a profound sense of relegion. It seems to me that their sense of form, their love of carving as such, is more obvious than their religiosity.

The Whole of Indian art is heiratic, certain canons have been prescribed and the entire workmanship is in the anonymous tradition, leaving little room for individuality, which is a conception associated with the modern Western industrial civilization. It is time that we made up our mind to consider the canons and decided to what extent and how exactly the sculptor obeyed them.

There is no doubt that the sculptor obeyed the canon laid down by the Brahmins. Almost every artist or craftsman obeys the overt on the implied injunctions of his patron. But no canon can alter his personal style which

is the result of his kinetic inheritance, the psychological type of the artist, as well as his capacity to adapt himself to his environment, to master his destiny, as it were. It is true that all Indian art has been produced by professional craftsman who handed down the tradition from father to son or in pupilary succession, but the greatest products of this art are great precisely because some of these artisans were skilful, more original and more sensitive to their material than the others, and that originality and novelty in their creative work were definitely intended if not always realized. Else how is one Chola bronze more beautifully cast than another? Whence the beauty and the poise of one period as against the decadence of the other? And why the attempt at attaining aesthetic virtue through the use of words like Rasa in the ancient critic's vocabulary, if God-realization was the only aim?

The paradox that the vast majority of the works of Indian sculptors display an intensely sensuous awareness of life and yet are supposed to transcend life, can be resolved, if we agree that while the approach of the artist was inevitably humanist, since he was a sensitive and highly evolved man, the purpose, for which his works were intended were the exaltation of a transcendental religion. The Brahmanical dictum that 'only images made for worship are beautiful' is a characteristically doctrinaire impertinance of the priestly order, which led to the breakdown of the great Indian tradition. But even in the process of its decay, Indian art shows the heroic attempts made by men of sensibility to infuse certain pieces with the vitality of their individual creative power. Specially in Indian sculpture do we come across a negation of all puritanism. Who can forget the intricate carvings of the jewellery with which almost every sculptured figure is decorated and the flowers which embellish every design. And how lovely and passionate are the conjugal embraces of the men and women at Khajuraho and Konarak, naked and unashamed and bearing testimony to a fuller, a richer civilization than that which our dry-as-dust and ossified age has produced. There is a humanity jutting out of the old carvings which compels in us a change of heart, if we are not altogether dead to the graces of beauty and tenderness.

Among the long range of the works of Indian Sculptors are to be found some of the greatest works ever produced by mankind, and it is the more rewarding to look at them direct than to garb them always in religious and iconographical formulae which at one time surrounded them. The vast researches of scholars and archaeologists may help us by giving a comprehensive picture of the social currents of the time in which they were produced, as gossip often adds spice to life, but the essence of works of art can only be realized by looking at them and looking at them again, till we are able to sense the independent, dynamic life they enjoy in their own right, irrespective of the codes, though intimately related to the genius which gave them their inner momentum, their organic life and form.

Mulk Raj Anand

SYMBOLISM OF THE ABSOLUTE (p. 57)

The Differentiation of the Absolute into antagonistic yet co-operative pairs of opposites can be symbolized in many different ways. The classic symbolism is based on the functions of the two sexes, the divine essence in its life activity being represented by a primeval pair of parents engendering all the life of the universe: Father Heaven and Mother Earth, Uranos and Gaia, Zeus and Hera (or Demeter), the Chinese Yang and Yin (representing Heaven and Earth), the universal male and female energies.

In Hinduism this pair occurs under many forms, the most general and fundamental one being that of the male god and his consort (sakti); the male, passive, the female, the activating energy. In Hindu and later Buddhist tradition this symbolism of the sexes plays an enormous role. Its outward expression in images is often distinctly erotic, yet, essentially, the sexual element is used to express things spiritual.

In the Tantras—representing the Sivaitic tradition of the latest great period of Hinduism—this symbolism of the polarity of the sexes is developed most elaborately. Here the Absolute, stirring out of its dormant quietude, manifests itself as Siva with his Sakti. The Goddess bears many names: Uma or Parvati, daughter of the Himalaya; Durga, slayer of demons; Kali, The Black One, her most terrific form; Chandi, Gauri, Vindhyavasini, Haimavati, etc. She is called Tri-purasundari, Fairest of the Three Worlds, that is, the fairest of the universe, the universal sakti. She is enthroned at Siva's side, adored by his celestial hosts; at her feet her animal vehicle (vahana), the lion, at his feet, the Bull, Nandin. Or, she sits in his lap, on his right thigh, with his arm around her waist. His other hands hold the trident, his weapon and emblem as a hero-god, and the rosary, his emblem as an ascetic, the two together signifying the extrovert, active attitude combined with the introvert, contemplative aspect. This classic pattern is found repeated again and again in stone and bronze in some of the finest examples of Indian art.

In Tibetan Buddhism, under the influence of Tantrism, this symbolism of the polar opposites reaches a very high state of development. Here the Absolute is represented by the primal, eternal Buddha, Adi-Buddha or Vairocana, of whose essence all Buddhas are manifestations. From the standpoint of an Enlightened One, there is only one essence, Buddha-hood, enlightenment —the indescribable state or essence which is realized when all the effects of

Maya-ignorance have been transcended and discarded. This is the sheer "suchness" or "thatness" beyond differentiating qualifications, beyond definable limitations or characteristics. This is Tatha-ta, literally, the state, -ta of being "so" (tatha). Tatha means yes, so it is, so be it, amen. It is the everyday, wholehearted affirmative. Thus the term tatha-ta, suchness, represents the utterly positive aspect of nirvana-enlightment, which is the only real state or essence, and is not to be undone or dissolved. All other states of consciousness—the waking state with its sense-experiences, its thinking and its feeling, the dream state, and even the states of "higher" experience—are built up and dissolved again. But the state of tathata is styled adamantine (vajra), for it is indestructible, not to be scratched, split, disintegrated or dissolved, either by physical violence or by the power of analytical or critical thinking. Such is the experience and reality of the Absolute. And the figure of him who has attained to this experience, the Buddha, becomes the anthropomorphic symbol of tathata.

Among objects or utensils, the most appropriate symbol of tathata is the adamantine thunderbolt, the vajra, the missile in olden times of Father Heaven (Dyaus-pitar), and, in later days, of Indra, King of the Gods. The thunderbolt is the characteristic symbol of that school of Buddhist doctrine which styles itself vajra-yana, "vehicle of the irresistible thunderbolt," the "path toward the adamantine reality of transcendent truth." It figures as the lama's magic wand for the exorcism of evil forces, or as the handle of the bell used to mark time in the recital of sacred texts. It is the principal attribute of the Supreme Personalization of the Suchness of Reality, an allegorical Buddha called Vajra-dhara, "he who holds or wields (dhara) the adamantine substance or weapon," or Vajra-sattva, "He whose essence or being (sattva) is this adamantine substance."

This Vajradhara-Vajrasattva, seated on a lotus-throne, embodying the essence of all existence, symbolizes the Absolute in its aspect of procreative energy, engendering the phenomenal realm of the universe. In Lamaistic symbolism it is frequently represented as the union of the primeval couple, Vajradhara and his Sakti in close embrace (a Buddhist counterpart of Siva and his Sakti). They are shown seated on a lotus-throne in a commanding attitude of adamantine repose, in a supreme concentration and absorption, the two figures merging into one another. Both wear the jeweled attire and tiaras of crowned Bodhisattvas, supreme rulers of the enligthening essence. Vajradhara holds the bell and the vajra. The essence of the Absolute, in its twofold aspects of generating energy (Maya) and transcendental calm, could scarcely be conveyed in a more majestic, or more intimate, way denoting that the two aspects, Samsara and Nirvana, are essentially one and the same.

Heinrich Zimmer

ABANINDRANATH TAGORE AND THE BENGAL SCHOOL OF PAINTING IN INDIA (p.64)

The art of painting in India is an ancient tradtionel art. Its origin could be traced to prehistoric times as evidenced by the rock pictures of Singhanpur in Madhya Pradesh. The tradition continued later with the famous wall paintings of Ajania, Bagh and Sittanavasal, in the twelfth century miniature painting of Bengal and Nepal, the well known palm leaf manuscripts of Jain religious books, and later the lyrical tradition of Rajasthani paintings.

In more recent times, by 15th century, the Moghul school of painting, deriving its inspiration from the Persian paintings and blending itself with the Indian tradition, developed into a typical 'Indian' idiom reaching its zenith in the reign of Jehangir (in 17the century). However, the indegenous pure Indian style flourished in Travancore and Cochin States in South India, side by side with the Moghul style.

The Kangra and later "Pahari" school declined by 1823 and from 1833 onwards the era of the Indian historical tradition of painting came to an end, a dark period emerged till the renaissance of Indian painting began in Bengal in late 19the century.

The period after the "Indian War of Independence" (1857) was one of darkness — politically, culturally and spiritually. The impact of the Western pattern of life and ideas had shaken the very foundation of Indian Society, art and literature were at the lowest ebb.

The British historians, and the art criitcs were very critical of the "native Indian art" and thought it to be mediorre. The influence of this typical attitude of the western scholars resulted in imitation of the British academic style of painting by the Indian artists and in a natural sense of inferiority about the ancient works of Indian art.

It was against this background Abanindranath Tagore and his school of paintings arose and played a great role in contributing to the development of the renaissance movements in Modern India. Bengal took the lead of the movement in creating among the Indians the genuine love for their past cultural heritage. Men like Raja Ram Mohan Roy, Isvar Chander Vidyasagar and the Tagore family tried to bring about revolutionary changes in social conditions. Through their famous poems, novels, dramas and cartoons, they gave great courage and inspiration to the Indian people in their fight for independence.

The renaissance movement as founded by Rabindranath Tagore, Abanindranath Tagore and Goganedranath Tagore had more lasting importance because they have touched the cultural, spiritual and social aspect of life. The home of the Tagore family during this period became the cultural centre of India, where the best of European Intellectuals dancers like Anna Pavlova had vital contact and opportunities to views and ideas with the best minds of East. From this focussing centre, the Tagores imparted to the world the true significance and the philosophical concept of the great Asiatic arts.

Abanindranath Tagore was born on August 7, 1871 of a distinct and a very cultured family, which for three generations undisputably led Bengal in the cultured field. The world has known him only as an artist, but his other accomplishments were equally important. He was a very capable actor, musician and author of great charm. His two books on art "Some notes on Indian artistic anatomy" and "Sadanga" are works of a pioneer who interprets for the Indian art students the origin of the aesthetic cannons as practised by the Ajanta or the Gupta Artists.

Throughout his life he was an experimentalist and he always accepted the new and healthy influences to enrich his art.

The delicte appeal of his art is essentially that of the Chamber-music and not of the symphonic structure of Beethoven, or Wagner. Though he was profoundly affected by the idealistic Hindu rituals, for his visualisation he never adopted the rigid prescription of the Hindu inconographic symbols.

The artists belonging to the later so called "Bengal School" ought to have remembered that the primary aim of Abanindranath Tagore was as Nandalal Bose pointed out, 'to liberate Indian art from trammels of ancient and medieval technique and he has sought to free art from the stiff, ornamental or intricate character of technique and give it unhampered liberty in expressing Rass and feeling'.

I may only conclude that Abanindranath was fully aware of the deviation of those who followed him. He says: "As I look at these specimens of my early paintings which were first to gain recognition as Indian art, I feel that they should have been of a much better quality. But it is a pity that India's art did not continue along the line it had taken at the start and deviated a great deal — my heart aches when I think of this".

In some respect, Gogenendranath Tagore was more bold in his experiments than his brother Abanindranath Tagore. He was the first modern Indian artist who employed the cubistic forms. With the aid of cubistic forms he was able to transform his art into the realms of Eastern mysticism.

In his caricatures and cartoons he has powerfully commented on the moral crises of Indian society of that period. He was deeply influenced by the art of Japanese wood-cut printe and he had used the similar technique, to the best advantage, to comment on the evils of the Hindu caste systems, injustice done to Indian women, defects of educational system prevailing during that period, poverty and ignorance and lastly on the Hybrid Indians who have absorbed the culture, customs, and dresses of English in a hotoh-potch manner.

Among the students of Abanindranath Tagore, Nandalal Bose turned out to be the most outstanding and original artist. His work is not restricted only to the art of painting but also extended to wood and leno cuts, batick work, frescoes and mural techniques, architecture, and to set-decore and costumes. In contrast with the fleeting romanticism of Abanindranath Tagore's art, Nandalal Bose's paintings displayed more heroic and intense dramatic qualities. Though he never quite mastered the subtle magical colour effects of Abanindranath Tagores' wash paintings, his drawings of figures and animals have a linear quality of high order.

Nandalal Bose is able to interpret the spiritual aspect of India because he himself is a great devotee of Shiva and a believer of the message of Hindu religion. In his vivid impressions of the villager's life in the contemporary India he has wonderfully recaptured the rural atmosphere and character of the working people in the various occupations.

Nandalal Bose is neither a revivalist nor a believer in narrow national art. He believes that an artist must enrich his experience by the study of trditional art but he is free to adopt any style to express himself.

Abanindranath Tagore had a number of brilliant students who later tried to carry on the work of the master. Notable among the artists of this generation are: Nandalal Bose, Sri Asit Kumar Haldar, Sri Roy Chaudhari, Sri Mukul Dey, Sri Pulin Behari Dutt, Sri Venkata Appa, Binod Behari Mukerjee, Jaimini Roy, Gopal Ghosh, Chittaprasad, etc. But unfortunately in the later period this school of painting failed in its mission to fulfill the dream of the great master of freeing art both from the blind imitation of the traditional Indian art or the modern Western art.

Thus, the light that was lit by Abanindranath did not last long and soon enough the later Bengal school deteriorated in mere sentimentalism and the works produced in the manner of Bengal School lost all strength, colour, dynamism and originality.

The Bengal artists were the first in modern Indian to make very serious efforts to "find some effective means of escapee from a state of aesthetic stagnation far more worse then the early Victorian which the English Pre-Raelite had to deal".

Abhay Khat

11
12
XII

INDISCHE KUNST

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

Diese Menschheit ist der Honig aller Wesen, und alle Wesen sind ihr Honig. Gleicherweise diese leuchtende, unsterbliche Urperson in der Menschheit, dies unsterbliche, leuchtende Personwesen, als Mensch im Körper existierend. Er in der Tat ist „dasselbe" als Atman (Selbst), dies Unsterbliche, dieser Brahman, dies All.

Brihadarayaka Upanischad (1. Jahrtausend v. Chr.)

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Doppelheft 11/12/XII

Mai/Juni 1959

INHALT

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!

Verlag: Agis-Verlag, Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestr. 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Str. 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstr. 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien).
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland: Kontinenta GmbH., Düsseldorf, Sternstr. 47, Telefon: 49 36 00. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

Felszeichnungen aus dem Bereich der eisenzeitlichen mittelindischen Megalithkultur



Indien hat viele leidvolle Perioden im Verlauf seiner langen Geschichte durchlebt, wenn es mit Feuer und Schwert verheert wurde und alle Ordnung zusammenbrach. Doch überschaut man seine Geschichte insgesamt, dann schälen sich doch längere Friedensperioden als in Europa heraus. Das gilt auch für die Jahrhunderte nach den türkischen und afghanischen Invasionen, bis zum Niedergang des Moghulreichs. Die Annahme, daß die Pax Britannica Indien zum erstenmal Friede und Ordnung geschenkt hat, beruht auf einem der erstaunlichsten Irrtümer.

Jawaharlal Nehru (in „discovery of India")

LEITFADEN DER INDISCHEN KUNSTENTWICKLUNG

Das britische Kolonialreich ist in Indien mit dem islamisch beherrschten Subkontinent zusammen gestoßen, infolgedessen stand in der europäischen Vorstellung von Indien die jüngste, islamisch beeinflußte Moghulkunst im Vordergrund, während das eigentliche, alte Indien erst durch die Archäologie ans Licht gehoben wurde. Um so stärker tritt die indische Kunst vor dem Einbruch des Islam heute in unser Gesichtsfeld, obwohl auch diese Kunstperioden erhebliche Einflüsse aus dem Westen, zumal vom Hellenismus und Rom, aufweisen. Ja, man könnte die buddhistisch beherrschte indische Kunst als einen Ausläufer der antiken Kultur in Asien bezeichnen, so daß Indien in seiner Blütezeit durchaus dem europäischen Kulturkreis zugerechnet werden dürfte, wie es auch in der Neuzeit durch die englische Kolonialpolitik viel stärker als irgendein anderes asiatisches Land mit Europa verbunden war. Das hat die indische Geistesentwicklung in keiner Weise verändert, denn Indien hat eine derart suggestive Macht auf führende europäische Geister ausgeübt, daß auch von einer rückläufigen Bewegung zu Europa hin gesprochen werden kann.

Die Kunstepochen Indiens sind nicht geläufig und durch Leitfäden einem breiten Publikum zugänglich gemacht. Das wird mit zunehmender Erschließung Asiens zu erwarten sein. Dieses Heft folgt der Entwicklung der indischen Baukunst und Plastik bis zum Herrschaftsantritt der Moghuln und des Islam und überspringt die dann folgende Epoche, um wieder bei den Versuchen der Neuzeit anzuknüpfen, die der altindischen Kunst in der Moderne Geltung verschaffen wollen.

Nach der Entdeckung der Induskultur, die in Indien großes Aufsehen erregt hat (3. Jahrtausend vor Christus) — im indischen Nationalmuseum in Neu-Delhi finden sich prachtvolle Beispiele der Ausgrabungen, während die eigentlichen Ruinen auf dem Boden des heutigen Pakistan liegen (Mohenjo Daro und Harappa) — sind bisher unbeachtete Verbindungen zur späteren Kunst, sogar zum indischen Mittelalter hergestellt worden. Aber die darauf folgenden Zeugnisse der indo-arischen Baukunst sind größtenteils zerstört, da sie aus Holz waren und die Indo-arier genau so wie die Germanen ihre Götter nicht in Tempeln verehrt haben. Der indische Tempelbau erreicht seinen Höhepunkt im 7. bis 13. Jahrhundert nach Christus, lange nach der künstlerisch bedeutsamen Maurya- und Guptaepoche (3. Jahrhundert vor Christus bis 6. Jahrhundert nach Chr.). Von den Grundelementen des indischen Tempels, dem Altar, der Säule, dem Berg (Meru), der Höhle, der Umzäunung (siehe Bodhgaya) und dem Tor (siehe Sanchi) ist der vedische Altar aus gebrannten Ziegelsteinen das

älteste erhaltene Bauwerk. (Istaka heißt Ziegel und zugleich zum Opfer gehörig). Die Industalkultur selbst ist von den eindringenden Indo-ariern vermutlich um 1500 v. Chr. überrollt worden.
Die indische Kunst rückt im 3. Jahrhundert vor Christus, nach dem Zug Alexanders des Großen nach Indien, ins Licht des iranisch-makedonischen Weltreichs. Es hat jene hellenistische Kunst hervorgebracht, die bis in die europäische Gegenwart hinein ausstrahlt. Indien wird von dem hellenistischen Kulturkreis überschattet, ohne seine Eigenart aufzugeben, vielmehr vollzieht sich eine geniale, bisher von Europa unterschätzte Verschmelzung. Sie gipfelt in der Gandhara- und Guptakunst. Von dieser Kunst ist der fürstliche Hof von Pataliputra in der Nähe des heutigen Patna (griechisch-römisch Palimbothra) aus dem 3. Jahrhundert vor Christus Persepolis im Iran angenähert. Die Plastik überträgt den Grundtyp des griechischen Apoll auf die Gestalt Buddhas und erreicht in der vergeistigten Plastik von Mathura und Sarnath Höhepunkte der Bildhauerei, die mit der Blüte von Athen verglichen werden dürfen. Von Afghanistan bis Mittelindien entfaltet sich jene humanste, klassisch verfeinerte, klarlinige indische Kunst, die man auf einen Rang mit der griechischen und hellenistischen Kunst des europäischen Altertums heben sollte. Bisher wurde die über mehrere Jahrhunderte währende Kunstepoche, die sich natürlich in viele Zweige spaltet und vornehmlich vom Buddhismus gestaltet ist, in unseren europäischen Kunstlehrbüchern zu Unrecht außer acht gelassen.
Diese erste Begegnung Europas und Asiens auf indischem Boden hat zu einer geistigen Durchdringung und nicht wie die zweite Begegnung des neuzeitlichen Europa seit dem 16. Jahrhundert n. Chr. nur zu einer wirtschaftlichen Auswertung geführt. Die Kunst- und Handelswege haben das hellenistische Erbe auch nach Turfan, China, Japan und Indonesien geführt, so daß von einem asiatisch-buddhistischen Humanismus mit einer einheitlich griechisch durchdrungenen Kunst gesprochen werden kann, während in Europa der griechische Genius die Länder nördlich der Alpen gestaltet hat.
Das indische Mittelalter wird um das 8. Jahrhundert nach Christus angesetzt. Es bedeutet zugleich den Niedergang des Buddhismus in Indien. Er wird in die umliegenden Länder abgedrängt, während in Indien selbst der Hinduismus in der Tempelkunst und Plastik entschieden in den Mittelpunkt rückt. Auffällig ist, daß dies indische Mittelalter, eine Art steinzeitliches Barock, Elemente des europäischen Barock um ein Jahrtausend vorausnimmt. Die Tempel des indischen Mittelalters sind in Nord- und Mittelindien weitgehend durch die Kämpfe mit dem Islam zerstört und waren Archäologie, als die Engländer im 19. Jahrhundert Indien durchforschten: das 19. Jahrhundert ist auch die Epoche der Wiederentdekkung dieser altindischen Kunstschätze. Berühmte Stätten liegen in Khajuraho, Puri (Orissa), Mount Abu, Ellora (Kailasatempel), Konarak (Orissa, am Meersstrand). Die Verbindung zum südlichen Indien, das vom Islam verschont blieb, führt über die hochentwickelte Andhrakunst (buddhistische Kunststätten in Amaravati, Nagarjukonda) nach Mamallipuram (Pallavastil, 7. bis 8. Jahrhundert n. Chr.) und in eine stetige, über das nordindische Mittelalter hinausgehende Entwicklung. Diese monumentale Baukunst endet mit den Tempeln von Madura, Tanjore und Travancore-Cochin.
Inzwischen sind nach dem Durchbruch Mohammed el Ghaznis in Nordindien (um 1000 n. Chr.) islamische Bauwerke im Gangestal entstanden. Der Ktab Minar in Delhi, das hochschießende Minarett, das Firoz Schah Tughlaq 1368 n. Chr. abgeschlossen hat, offenbart die neue Welt der Sieger: der Tempel fließt nicht mehr in die erdnahe Horizontale, sondern das Minarett schießt wie eine Rakete nach oben und beherrscht das ganze Gangestal. Der Höhepunkt dieser Epoche wurde nach einem Vorspiel unter den älteren Sultanen von Delhi durch die Moghul-Kaiser türkischer Abstammung erreicht: es ist das Indien von Agra (1565—1653), Fateh-pur Sikri (1573—1580), Delhi (1639—1659), Lahore, Aurangabad und des Taj Mahal (1630—1648). Die Epoche ist durch die bedeutenden indischen Miniaturen ausgezeichnet. Eine museale, historische Übersicht über diese ganze Kunstentwicklung enthält bisher nur das Indian Museum von Kalkutta (1875).
Das 19. Jahrhundert, wie das ausgehende 18., ist durch die englische Bautätigkeit in den neu gegründeten Städten Madras, Kalkutta und Bombay bestimmt. Die Engländer haben in Kalkutta ihren klassizistischen Baustil angesiedelt, so daß einige der schönsten Beispiele des Stils in Madras (Fort St. George) und Kalkutta zu finden sind. In Bombay dagegen machte sich der viktorianische Stil breit, der die falsche Gotik nach Indien verpflanzt hat. In Bengalen (Kalkutta) setzen im 19. Jahrhundert die Versuche einer Restauration der altindischen Kunst ein, die mit Abanindranath Tagore ihren Gipfel erreicht haben. Sie können ebenso wie die gleichartigen Versuche der Wiedererweckung des europäischen Mittelalters bei uns durch die Romantik als gescheitert angesehen werden.
Indien hat bisher noch nicht einen eigenen modernen Bau- und Kunststil entwickelt, doch finden sich überall beachtliche Ansätze in der jungen Generation. Neudelhi selbst wurde in einem neoindischen Stil erbaut, der an die indische Tradition, zumal der Moghulherrscher, anschließt.

V.

XIII. Edikt des buddhistischen Kaisers Aschopa (273—232 v. Chr.): Durch den göttergeliebten freundlichblickenden Herrscher wurden die Kalinga erobert. Danach, jetzt, da die Kalinga erobert sind . . . das ist die Reue des Götterlieblings um Kalingas Eroberung: Denn wenn man Unerobertes erobert, was da an Metzeln oder Sterben oder Wegschleppen geschieht, das dünkt den Götterliebling sehr schmerzensreich und kummervoll. So würde denn von all den Leuten, die zu der Zeit, da die Kalinga gewonnen wurden, Erschlagung, Tod und Verschleppung erlitten, schon der hundertste oder tausendste Teil heute vom Götterliebling schwer empfunden. Meine Söhne und Urenkel möchten k e i n e neue Eroberung für erobernswert erachten . . .

Der Eine Gott als treibende Kraft im Weltgefüge. In Ihn vertiefen wir uns als in das Rad mit dem Einen Radkranz, das Dreifaltige, mit sechzehn Felgen, mit einem halbhundert Speichen und mit zwanzig Nebenspeichen. In Ihn, der mit sechs Achtheiten in allen Gestalten die eine Schlinge auswirft, der auf drei getrennten Pfaden einherschreitet und durch zwei Ursachen die e i n e Verblendung schafft.

•

All-Antlitz ist er, All-Haupt, All-Hals. In aller Wesen Herzenshöhle wohnt er, das All durchdringend, der Erhabene, darum ist er der Allgegenwärtige, Gütige (schiwa).
Svetasvatara-Upanischad, 1. Jahrtausend v. Chr.
(Übertragung von J. W. Hauer)



Sonnentempel von Konarak aus dem späten indischen Mittelalter
Der Tempel stellt einen Wagen dar, der auf gigantischen steinernen Rädern läuft. Er gehörte dem tantrischen Kult an und ist durch seine Darstellung von Liebesszenen aus dem Bhakti-Kult berühmt. (aus dem Jahreskalender 1959 der Fried. Krupp, Graf. Anstalt, Essen)

CHARLES FABRI

EINE NEUE BEGEGNUNG MIT DER INDISCHEN KUNST

Über indische Kunst ist eine nicht allzu große Anzahl verdienstvoller Bücher geschrieben worden. Die meisten dieser Werke sind in Englisch abgefaßt, einige in französischer, andere in deutscher Sprache, wie z. B. Bacchofers bewundernswerte Schriften. Das bei weitem berühmteste Buch ist das von A. K. Coomaraswamy, das sowohl in englischer Sprache als auch in einer guten deutschen Übersetzung erschien (1927). Seither wurden noch mehrere bekannte Werke veröffentlicht, u. a. die Bücher von Benjamin Rowland und die wichtigen Arbeiten von Zimmer.

Diese Werke waren vielfach gute Beiträge zur indischen Kunstgeschichte, aber heute ist die Meinung gerechtfertigt, daß die Zeit für eine Revision unserer bisherigen Einstellung gegenüber der indischen Kunst gekommen ist.

Der Umstand, daß man von uns verlangte, die indische Kunst als vollkommen verschieden von aller anderen Kunst, besonders der westlichen, zu betrachten, ist an der Verwirrung unserer früheren Forschungen schuld. Während es erlaubt ist, in der westlichen Kunst Schönheit, ästhetische Befriedigung, Stil und Ausdruck zu suchen, durfte man in der indischen Kunst diese Aspekte gerade nicht ins Auge fassen. Indische Kunst weiche von der westlichen derartig ab, sagte man uns, daß man, um sie zu verstehen, die indische Philosophie und Metaphysik, die Religion und den indischen Spiritualismus studieren müsse.

Benjamin Rowland, ein jüngerer indischer Kunstgeschichtler, meint noch heute: „Unsere Aufgabe ist es, die abstrakten Konzeptionen der philosophischen Lehre Indiens zu verstehen." Meiner Ansicht nach ist dies eine völlige Verkennung der wahren Aufgabe eines Kunsthistorikers, die vielmehr darin besteht, die ästhetischen Richtungen der verschiedenen Zeitalter zu interpretieren und dem Leser dazu zu verhelfen, die unterschiedlichen stilistischen Konzeptionen zu erkennen, damit er mit den verschiedenen Auffassungen von der Schönheit des Kunstwerks vertraut wird und versteht, warum sie sich immer wieder verändern. Früher waren die Forscher indischer Kunst deshalb so von dem Inhalt indischer Plastik und Malerei besessen, weil sie nichts anderes als starke religiöse Gefühle suchten, eine Welt, die sich von der Erde getrennt hatte, eine Kunst, die allen Realismus negierte, immer die Augen auf das Mystische, das Ewige, das Unwägbare, auf die geistigen Dinge gerichtet, mit denen sich die esoterischere Seite der indischen Religion befaßt.

Ganz abgesehen davon, daß in Indien immer eine vom Offiziellen sehr abweichende Religion existierte — und noch existiert —, die von den Priestern nur sehr widerstrebend geduldet wurde (die volkstümliche Literatur ist z. B. voll der Verehrung der Gramadevatas, der Dorf-Gottheiten, von denen die Gelehrten nichts wissen wollen), übersehen diese Forscher die von Grund auf wichtige Tatsache, daß der Inhalt nicht mit der Kunst gleichzusetzen ist. Inhalt, Handlungsgegenstand, Thema sind nur ein Sprungbrett zum Künstlerischen. In der Form allein lebt und atmet die wahre und reine Kunst. Die ganze Ikonographie der Welt ergibt kein Jota Kunstgeschichte; und die vielen Bücher, in denen uns Bilder vorgeführt werden, die Schiwa in dieser oder jener Offenbarung zeigen, oder die mitteilen, daß eine Skulptur den Bodhisattva Avalokitesvara in der varada-mudra repräsentiert, haben uns nichts über Kunst gesagt.

Zu erklären, daß ein Bild Buddha oder Christus darstellt, heißt über Stil, Form, Ausdruck und ästhetische Werte garnichts sagen. Viele dieser Bücher befassen sich auch mit den Legenden und Geschichten, die in der indischen Relief-Skulptur oder -Malerei dargestellt werden. Ein Beispiel dafür ist eines der jüngsten Bücher über indische Kunst, das jede einzelne mythologische Geschichte schildert, auf die es stößt. Beim Anblick einer wunderbaren Holzschnitzerei, in der die Göttin Dunga gezeigt wird, wie sie den Büffeldämon tötet, heißt es: „Diese Geschichte wird im Devi Mahatmya folgendermaßen erzählt", und auf drei Seiten folgt dann die Sage der Dunga. Die Legende ist faszinierend, aber hat nichts mit Kunstgeschichte zu tun.

Diese Suche nach Religion und Philosophie, diese Neigung, die ganze indische Kunst an Hand inhaltlicher Begebenheiten zu interpretieren, hing wie ein die Wahrheit verschleiernder Vorhang vor dem echten Gefühl für indische Kunst.

A. E. Coomaraswamy, der dem richtigen Verstehen indischer Kunst den Weg bereitete, war von dieser priesterlichen Geistigkeitskrämerei, die in der indischen Kunst nichts weiter als eine erhaben sich aufschwingende, erträumte, vom Fleische vollkommen getrennte Welt sehen will, selbst benommen. Aber er erkannte, daß die „Buddhistischen Primitiven", wie er Bharut und Sanchi nannte, „hedonistisch" waren. Weiter ging er jedoch nicht, und er behauptete, daß diese Sinnlichkeit und die Glückseligkeit in späteren Jahrhunderten verschwinden und daß an deren Stelle eine Phase tiefen religiösen Gefühls folgt, das jeden Zipfel der Bildhauerei und der Malerei, ob buddhistisch oder hinduistisch, durchdringe.

Dies ist offensichtlich unrichtig. Inwiefern sind die Wandmalereien von Ajanta mit ihren schönen Frauen, die mit großem Charme geschildert sind, mit ihrer Liebe zu allen Naturschönheiten, ihrer Seligkeit über schöne Form, über einen verführerischen Blick, über elegante Linien, über das geschäftige Treiben der Bazar-Straße, weltfremder als Bharut? Inwiefern sind die lieblichen Paare in enger Umschlingung an den Wänden Konaraks und Khajurahos von den Freuden dieser Erde getrennt?

Trotz des Respektes, den man Coomaraswamy als einem Pionier zollen muß, möchte ich doch der Überzeugung Ausdruck geben, daß diese Einstellung ihn und seine Nachfolger daran hinderte, zum Kern indischer Kunst vorzustoßen.

Zuallererst muß betont werden, daß zwischen den philosophischen Schriften Palis und der Sanskrit-Literatur auf der einen und dem wirklichen täglichen Leben eines gewöhnlichen Mannes im alten Indien auf der anderen Seite ein weltweiter Unterschied, ein vollkommener Riß, eine unüberbrückbare Spaltung klafft. Religion mag eine Sache des Kontaktes sein, wie er in jedem anderen Lande möglich wäre; zwischen den großen Idealen, die man den Lesern profunder, esoterischer, ja sogar dunkler Werke vorlegte und dem täglichen, glücklichen Leben, das ein gewöhnlicher Bürger führte — z. B. im berühmten Ujjain oder der königlichen Stadt Ayodhya — besteht ein riesiger Unterschied. Die Welt, so wie sie im Mricchakatika („The little Clay Cart") gezeigt wird, hat praktisch mit der Welt des Patanjali oder des Sankaracharya und ihresgleichen nichts zu tun. Gitagovinda, dieses schöne Gedicht, ist nicht Manu, der Gesetzgeber. Die dreihundert Gedichte des Bhartrihari zeigen keine Asketen, und die Maler der herrlich schönen Frauen von wohlgeformter Gestalt mit ihrem reichen Schmuck auf den Wandgemälden Ajantas waren keine Verehrer der Strenge oder Selbsterniedrigung.

Sankaracharya sagt, daß Gott das eigentliche Thema der Kunst ist. Ein unbefangener Erforscher der indischen Kunstgeschichte wird jedoch finden, daß nicht Gott allein ihr Thema ausmacht, sondern in gleichem, wenn nicht stärkerem Maße, der Mann, die Frau und ihr Leben.
Die Freude am Leben, die Liebe zu schönen Frauen, eine Leidenschaft für Tanz und Musik, für Gepränge und Umstände, für Aufzüge und Feiern, für den Reichtum des Lebens der Tiere, die Freude an den sinnlichen Reizen: all diese Dinge sind in der indischen Kunst vorhanden, sie schwelgt in der Schönheit des Mannes, der Frau und der Natur. Sicherlich taucht auch immer wieder eine höhere Vision des endgültigen Lebenszweckes und des Todes auf. Die dominierenden Stimmen sind aber keineswegs Entsagung und Welthaß, sondern eine sehr eindeutig ausgedrückte Liebe zu den Freuden des irdischen Daseins.
Wenn man selbst das Leben nach dem Tode in der Darstellung indischer Kunst prüft, stellt man fest, daß es ein Leben voll der sinnlichen Freuden ist: Wein erhöht die Freuden einer Tafel der Götter, Musik beruhigt die Ohren, tanzende Nymphen entzücken die Götter selbst. Dies ist der Himmel, jener Himmel, der vielleicht schon hier unten vollendet werden kann.
Die Dasa-kumara-charita (Lebensgeschichte der zehn Prinzen), oder die Satakas der Amaru und Bhatrihari, oder die weltliche Weisheit der Panchatantra sind weit bessere Führer durch das alte Indien als profunde Abhandlungen der Priester, die von sehr wenigen gelesen werden. Die vielen anderen haben in Tausenden von Skulpturen und Gemälden Zeugnis von ihrer Liebe zum Leben und zur Schönheit gegeben, in Kunstwerken, die von dem Bild des Menschen, der sich am Brunnen der Freuden labt, bereichert sind. Der oft sehr erotische Inhalt dieses tausendfachen Zeugnisses wird nur von Menschen geleugnet, die sich dem eindeutigen Element indischer Kunst absichtlich verschließen. Dieses Zeugnis schreit von den Wänden Ajantas, es ruft von den Skulpturen von Bhubaneswar, in Konarak ruft es aus tausend Tempeln, es leuchtet von den vielen Liebespaaren, die die Schreine Khajurahos bevölkern. Im Sonnentempel Konaraks heißt es: „Die Liebe ist das Wichtigste unter der Sonne". In Khajuraho heißt es: „Die Ekstase der Liebe ist eine Stufe auf dem Wege zur Danksagung der Götter, die uns dieses köstliche Leben geschenkt haben; steigt also hinauf und lobet den Liebesgott, der uns diese unbeschreibliche Liebe zuteil werden ließ." Niemand wird jemals indische Kunst verstehen, der hier nur geistigen und religiösen Ausdruck sucht.
Sicher gibt es in der indischen Kunst diesen religiösen Ausdruck, einen erschütternden Glauben, Gedankentiefe und Demut angesichts des großen Mysteriums des Lebens und des Todes. Die größte Inspiration indischer Kunst gaben aber die Freuden der Sinne: sie sucht nach dem Glück dieser Welt.
Typisch für diese Einstellung ist die dramatische Sanskrit-Literatur: Sanskrit-Dramen kennen überhaupt keine Tragödie, keine geistige Eroberung, keinen innerlichen, nach Rettung strebenden Seelenkampf. Solche Themen werden nie berührt. Alle Sanskrit-Dramen enden mit einem „happy-end", und als Hauptthema behandeln sie in der Mehrzahl Liebesaffären.
Unzählige Beispiele könnten hier zitiert werden, um zu zeigen, daß die große Masse des indischen Volkes ein Leben führte, das sich von dem der mystischen Denker und der asketischen Einsiedler sehr unterschied. Zwei weitere mögen genügen: Die weitestverbreitete Religion in Indien seit dem Mittelalter ist der Krishnaismus, wobei die niedlichen Possen des geliebten Kuhhirt-Gottes und seine Schäkereien mit den entzückenden Maiden von Vrinda-vana in Millionen von Häusern ständig gegenwärtig ist. Diese wonnigen Liebesabenteuer sind durch Tausende von Reliefs und noch mehr Gemälden illustriert, die das Hauptthema der Rajput- und der Hill-Malerei sind. Keine Weltentsagung, kein überirdischer Mystizismus, sondern die sehr menschliche Liebe zu einem Kuhhirt-Gott.
Das andere belehrende Beispiel ist die Unmenge von Gemälden, die man unter dem Titel Nayika-Serie findet. Hier sind einzelne Stimmungen der Liebenden in herrlichem Wechsel beschrieben, der Streit der Liebenden, die Angst um den abwesenden Geliebten, das Mädchen, das ihren Geliebten heimlich nachts aufsucht, der Liebhaber des Mädchens, der mitten in der Nacht den Turm besteigt, um in das Schlafzimmer seiner Geliebten zu gelangen, Eifersucht und Versöhnung, usw.
Es gibt also in der indischen Kunst eine endlose Reihe von Liebesthemen, von den verführerischen Nymphen von Bharut bis zu den Tempeln Orissas und Zentralindiens, einschließlich der unzähligen Liebes- und Tanzszenen der Kunst Südindiens. Wenn jemand sagt, daß dies alles im Zusammenhang mit dem vedantischen System der Philosophie oder mit dem Yogasutras von Patanjali steht, dann verschließt er seine Augen vor den eindeutigen Tatsachen.
Vorsichtige Erforscher indischer Kunst waren sorgsam darum bemüht, jene Kunstbücher zu zitieren, die unter der allgemeinen Bezeichnung Sipasastras zirkulierten und in Sanskrit geschrieben sind. Es gibt nichts irreführenderes als diese pundistischen Bücher, die in den muffigen Arbeitszimmern jener Leute „ersonnen" wurden, die mit der Kunst nur ganz vage vertraut sind. Sie sind äußerst interessant, aber höchst unverläßlich. Erstens sind diese Werke Jahrhunderte nach den großen Meisterwerken indischer Kunst geschrieben worden, zweitens behandeln sie Prinzipien, die die Künstler selbst nie sehr beunruhigt zu haben scheinen. Von den vielen Beispielen, die hier erwähnt werden könnten, möchte ich nur einige hervorheben: Im Vishnudharmottaram (übersetzt von Stella Kramrisch) gibt man uns die Anweisung, wie man die sechs Jahreszeiten darstellen müsse. Davon hat man bisher weder in der Wandmalerei, noch in Miniaturen etwas gefunden. In einem anderen Kapitel liest man über die Themen der Genremalerei: „Herbergen, angefüllt mit trinkenden Menschen", „Spieler von Glücksspielen, mit den glücklichen Gewinnern und den traurigen Verlierern, die alle ihre Oberkleider abgenommen haben" oder „Nachtszenen mit herumstreichenden Dieben, während die Menschen schlafen oder sich dem Vergnügen hingeben", „Frauen, die auf dem Wege zu ihrem Geliebten sind". Keines der bisher gefundenen Gemälde gleicht diesen pundistischen Vorstellungen auch nur im geringsten, und wenn man im späten 18. und 19. Jahrhundert eine Miniatur dieser Art findet, darf man mit Gewißheit annehmen, daß die Maler weder von der Vishnudharmottaram je gehört noch Sanskrit je verstanden haben. N. R. Ray sagt über diese berühmten Abhandlungen, daß sie „die Grundvorschriften für die Elementarmalerei, die sie vajralepa nennen, darlegen; nach den noch vorhandenen Überresten zu urteilen, scheint diese Vorschrift aber nirgends angewendet worden zu sein". Ein anderes Buch über Architektur, Manasara genannt, beschreibt Bauten, die in der ganzen Geschichte der indischen Architektur nie errichtet worden sind.
Auf der anderen Seite finden wir jedoch die wirklichen Bauten, die uns geblieben sind oder von unseren Archäologen ausgegraben wurden. Jeder kann sie studieren und sich selbst davon überzeugen, welch große Architekten und wieviele Stile dieses Land in den verschiedenen Geschichtsperioden hervorgebracht hat.
Frühere Autoren, die über indische Kunstgeschichte schrieben, wurden jeweils einer Schlacht ausgeliefert, in der sie um die Etablierung der Tatsachen kämpfen mußten. Obwohl man weiß, daß diese Schlacht noch nicht zu Ende geführt ist, ist es notwendig, auch die andere nützliche Tätigkeit des Historikers herauszustellen, nämlich die Enthüllung ästhetischen Drangs und der Prinzipien, die die Schöpfung der Stile beherrschen. Ein Aufeinanderhäufen von Informationen ist nicht Kunstgeschichte, sondern

ein notwendiges Mittel. Der wahre Kunsthistoriker öffnet die Tore zu ästhetischer Würdigung, zu einem Erkennen jener emotionellen und intellektuellen Mächte, die die treibende Kraft hinter dem künstlerischen Schaffen sind und die jeweils in einem besonderen Stil eines Zeitalters enden, die den Geschmack und die Mode einer Periode determinieren und die jene bewußten, unbewußten und unterbewußten Faktoren sind, die die Form, in der sich eine Ära ausdrückt, ins Leben rufen.
Jedenfalls ist es nötig hervorzuheben, wie ungewiß und unentschlossen viele dieser „Informationen" waren. Über die Daten der indischen Kunstgeschichte oder Archäologie herrscht eine ungeheure Ungewißheit, eine quälende Unwissenheit über historische Tatsachen, die zum jetzigen Zeitpunkt eine „endgültige" Geschichte der indischen Kunst unmöglich machen. Die indische Chronologie ist völlig unsicher, und einige Ären werden von den verschiedenen Forschern äußerst unterschiedlich interpretiert. Die Daten der Bildhauerei können mit einigen glücklichen Ausnahmen fast unmöglich mit Genauigkeit fixiert werden, und es gibt Kunstrichtungen, wie z. B. die Schule von Gandhar, aus der kein einziges Bildhauerwerk zurückgeblieben ist, das man zeitlich festlegen könnte.
Gerade hier kann man sich auf den Kunstgeschichtler besser als auf den Archäologen verlassen, denn eine relative Chronologie, auf der Basis von Stil und Motiventwicklung aufgebaut, ist hier weit sicherer als eine absolute Chronologie. Jene Chronologie bezieht das Datum eines Bildwerkes auf ein anderes, diese nennt das Jahr, in dem es geschaffen wurde. Die Archäologen haben sich sehr geirrt, als sie sich auf Inschriften verließen. Vor wenigen Jahren konnte ich nachweisen, daß Ghuram Yazdani und einige seiner Anhänger sich bei der Datierung der Ajanta-Wandgemälden um einige 350 Jahre geirrt haben, und in einem neuen Buch weise ich mit guten Argumenten nach, daß einige der Pallava-Monumente 200 Jahre früher geschaffen wurden als sie auf Grund einer falschen Interpretation der Inschrift datiert worden sind.
Nicht der Inhalt, die „matière literaire", das Thema dieser Kunstwerke, sondern die Form, in der der Künstler das Kunstwerk ausdrückte, ist wichtig. Man muß prüfen, inwiefern sich ein primitives Buddha-Bild aus Mathura so ungeheuerlich unterscheidet von dem gleichen Mathura-Bild des Buddha 400 Jahre später. Thema und Inhalt bleiben die gleichen, der Stil ist jedoch vollkommen anders. Sollte sich bei einer näheren Untersuchung in der Tat herausstellen, daß dieser Buddha-Kopf kein Buddha-Kopf, sondern der eines Jain Tirthankara (Heiliger) ist, wie es öfter vorgekommen ist, so würde das für denjenigen, der das Werk auf seine ästhetische Wirkung hin betrachtet und sich an ihm erfreut, von nur geringer Bedeutung sein. Ich möchte hier betonen, daß es Tausende von geschnitzten Reliefs und Skulpturen gibt — im Lahore-Museum gab es, als ich Direktor war, über eintausend — deren Thema noch nie identifiziert wurde; bisher war es noch niemandem möglich zu sagen, welche der Jataka-Geschichten oder welche legendäre Szenen in diesen Skulpturen beschrieben werden. Inwiefern sollte das unser Urteil, unser nachdrückliches Gefühl für Schönheit und Vollendung dieser plastischen Werke beeinflussen? Ohne sich in einem Katalog den „Titel" eines Bildes zu holen, kann man auch beurteilen, ob es gut, schlecht oder indifferent, primitiv, klassisch oder barock ist, und aus welchem Gefühlszustand es hervorging. Zuviele Menschen waren immer viel zu sehr um die Ikonographie besorgt, um die Schönheit eines indischen Kunstwerks betrachten zu können.
Ich kämpfe hier nicht darum, zu beweisen, daß indische Kunst durch alle Jahrhunderte von dem Grundsatz beherrscht wurde „laßt uns essen, trinken und lustig sein, denn morgen sterben wir" (wohinzu der Inder noch fügen könnte: „und wir werden vielleicht in einem viel schlechteren Zustand wiedergeboren werden"). Ich möchte hingegen gesagt haben, daß der geistige und religiöse Drang zweifellos der direkte Grund war, der zur Schöpfung der vielen, vielen Monumente und Tempel und ihrer bildhauerischen und malerischen Ornamente führte. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Buddhisten, Hindus, Jains und Muselmanen ihre größten Meisterwerke als Lob ihrer Religion schufen. Mit der Behauptung, Religion und Glaube haben den Künstler zum Schaffen dessen veranlaßt, wozu er sich befohlen glaubte, berühren wir allerdings nur den extremen und letzten „Saum" der Kunst.
Ich möchte für die Auffassung eintreten, der zufolge die ganze Geschichte indischer Kunst beweist, daß der Künstler immer von der Liebe zu dieser Erde getragen wurde, gleich, welchen religiösen Inhalts indische Kunst war und ist. Mit offenem und freiem Entzücken beobachtete er die Freuden des irdischen Daseins, und er brachte es fertig, was — soweit ich das beurteilen kann — kein anderes Volk bisher erreicht hat: er hob den künstlerischen Ausdruck dieser sinnlichen Freuden zu solch prächtiger formaler Vollendung, zu solch edler ästhetischer Schöpfung, daß der unbeeinflußte Beobachter nichts weiter als berauschende Schönheit vorfindet.

Befangen in der Höhle seines Leibs und vielfach überdeckt,
Verharrt der Mensch, in Blendwerk tief versunken.
Von Losgelöstheit ist er wahrlich fern,
denn Lüste sind nicht leicht zu lassen in der Welt.

Ein Mönch, der, losgelöst im Innern,
in abgeschiedener Wohnstatt lebt,
Dies, sagt man, ist für ihn das Rechte,
Daß er im Dasein nimmermehr sich zeigt.

Wer üblen Denkens sich entledigt, für den gibts keine Fesseln
Und wer befreit in Weisheit, für den gibts kein Wähnen.
Die aber übles Denken in sich aufgenommen,
Im Streit zusammenstoßend gehen sie durch die Welt.

DER ERHABENE
Die eigene Lehre nennen sie vollendet,
Des anderen Lehre aber, sagen sie, ist niedrig.
Derart befangen, kommen sie ins Streiten
Und jeder nennt die eigene Meinung: Wahrheit.

DER ERHABENE
Die Menschen sieh in des Begehrens Haft,
In Qualen brennend, Alter-überwältigt!
Darum, o Pingiya, sei du unermüdlich!
Zur Nicht-mehr-Wiederkehr gib auf Begier.

Aus der Sutta-Nipata (frühbuddhistische Lehrdichtung, übertragen von Nyanaponika, Mönch in Ceylon).

Hast du eine Idee, ob Gott Form hat oder keine Form? Form und Formlosigkeit sind wie Eis und Wasser. Wenn Wasser zu Eis gefriert, hat es Form. Wenn es wieder zu Wasser wird, ist alle Form aufgelöst. Einem Gläubigen offenbart sich Gott in verschiedenen Formen. Unter dem abkühlenden Einfluß der tiefsten Verehrung seines Anbeters geht das Unbegrenzte ins Begrenzte ein und nimmt sichtbare Gestalt an. Wie das Eis unter der Sonne schmilzt, so schmilzt Gottes Gestalt in der Morgendämmerung der wahren Erkenntnis — inana — in das, was nicht Form ist.

Sri Ramakrischna (19. Jahrh.)

V. N. SHARMA

STREIFLICHTER AUF DIE IKONOGRAPHIE INDISCHER KUNST

Die indische Kunst steht im Dienst des Wesen und Wirkens der Gottheit B r a h m a n. Dieses ist formlos, doch allgegenwärtig. Seine erste Manifestation ist der Urlaut OM, der das ganze Weltall durchdringt. Dieser Urgeist, B r a h m a n, entfaltete sich in einer Lotosblume zu B r a h m a, dem Schöpfer des Universums. Im religiösen Kult, und folglich auch in der Kunst Indiens, spielt Brahma keine so hervorragende Rolle, wie andere Manifestationen des Urgeistes, weil mit der Schöpfung des Weltalls seine Aufgabe bereits beendet ist. Immerhin gibt es auch von ihm einige hervorragende künstlerische Darstellungen, doch nur in Tempeln, die der „Trimurti", dem dreifachen Aspekt B r a h m a n s geweiht sind, in den Gestalten von: Brahma, dem Schöpfer, V i s h n u, dem Erhalter, und S i v a, dem Vernichter. Jeder dieser drei Götter besitzt besondere Kräfte, entsprechend seinem Wirkungskreis, die wiederum in vielen verschiedenen Verkörperungen und Symbolen den Menschen anschaulich gemacht werden. Außer in seinem Hauptaspekt als Erhalter wird Vishnu vor allem in seiner Inkarnation als K r i s h n a verehrt. Es gibt zahllose Figuren Krishnas, wie er als Hirtenknabe inmitten des Waldes seiner Flöte bezaubernde Melodien entlockt und die Herzen der Hirtinnen und des ganzen Volkes betört. Andere Darstellungen zeigen ihn als ganz kleinen Jungen, den Liebling der Frauen, der immer voll Unfug und Schabernack steckt. R a m a, ein Sohn des Königs von Ayodhya, ist ebenfalls eine Inkarnation Vishnus. Sein Heldenmut und seine Entsagung haben den vom Königshof unschuldig verbannten Prinzen zu einem Ideal für alt und jung in Indien gemacht.

Die Verehrung Sivas ist so alt wie die anfanglose Geschichte Indiens. Bereits unter den Ausgrabungen im Mohenjo-Daro-Tal, die ungefähr aus dem Jahre 6000 v. Chr. stammen, wurde eine Tonfigur entdeckt, die Siva als wandernden Asketen unter einem Baume sitzend darstellt. In Siva finden wir Meditation und Aktivität harmonisch verschmolzen, und daher ist er nicht nur Vorbild und Beschützer der Asketen, sondern in ebenso hohem Grade der von Männern und Frauen, die im weltlichen Leben stehen.

Von besonderer Bedeutung ist Siva für die dravidische Kultur Südindiens, die ohne ihn undenkbar ist. Die gesamte südindische Kunst beruht auf seiner Verehrung. Dementsprechend erscheint Siva unter den Menschen in zahllosen Gestalten, die in ebenso vielen Bildnissen festgehalten sind. Einige zeigen ihn als wandernden Asketen, die fast undurchdringlichen Wälder durchstreifend. Sein Körper ist mit Asche beschmiert zum Zeichen seiner Weltentsagung. Seine Kleidung besteht nur aus einem ockerfarbigen Lendentuch oder einem Gazellenfell. In seinen vier Händen hält er Bettlerschale, Dreizack, Trommel und Muschel. Als „Nilakanta" wird er mit blauer Kehle dargestellt, zur Erinnerung, daß er einst, zu Beginn einer neuen Welt-Periode, die giftigen Dämpfe einsog, die aus dem Quirlen des Milch-Meers entstanden, um das Weltall zu retten. Ja, sogar als Hausvater wird er gezeigt, im Kreise seiner Familie. In seinen beiden Hauptaspekten aber sehen wir ihn als Yogi oder als Nataraja. Als Yogi sitzt er an einer einsamen Stelle im Himalaya, am Ufer des heiligen Stromes Ganga, in tiefe Meditation versunken. Um Nacken und Arme winden sich Schlangen, zu seinen Häupten singen Vögel, und seine Lippen umspielt ein feines, wissendes Lächeln. Eine ähnliche Darstellung zeigt ihn als Lehrer unter einem Banyan-Baum. Seine vier Hände sind in verschiedenen belehrenden Gesten erhoben. Die heiligen Schriften sagen von ihm: „Er spricht nicht; seine Sprache ist das Schweigen, Reglosigkeit seine Haltung. Von seinen Schülern verlangt er nur eines: ewige Ruhe und inneres Erleben in Stille und Schweigen. Nur in dieser Haltung entfaltet sich die Lotosblume der Erkenntnis in den Herzen aller Wesen."

Doch am meisten geliebt und angebetet wird Siva in der Gestalt des „N a t a r a j a", des „Königs der Tänzer". Hier ist das Gedankenspiel seiner Meditation durch seinen Tanz ausgedrückt, der Schöpfung, Erhaltung und Zerstörung umfaßt, ein ewiges „stirb und werde", in immer neuen, vollendet schönen Formen. Auf seinem Haupt, das ein Halbmond schmückt, entspringt der heilige Strom Ganga, die Mutter aller Gewässer. Ja, sogar Berge und Wälder sind hier angedeutet, um zu veranschaulichen, daß die ganze Natur hier ihren Ursprung hat und nur ihm dient. Vier Hände hat Nataraja. In der Rechten hält er die Trommel, mit deren Klängen er die Menschen aus ihrer Trägheit aufrüttelt. Mit dem Feuer in seiner Linken läutert er die menschliche Natur von aller Unreinheit der Selbstsucht, und entzündet das ewige Licht in den Herzen zu lohender Flamme. Da der Mensch in seiner Unwissenheit immer von Furcht erfüllt ist, bedeutet er ihm durch die Gesten seiner beiden anderen Hände: „Fürchte dich nicht, komm zu mir; alles, was du ersehnst, findest du in mir". Dieses immer bangende winzige Lebewesen, der Mensch, wird als Zwerg dargestellt, der hilflos am Boden liegt, bis Siva ihm in seinem großen Erbarmen Erleuchtung verleiht. Mit dem rechten Fuß steht Siva auf dem Zwerg, der linke ist in tanzender Bewegung vom Boden gelöst. Das Bildnis wird getragen von einem Lotos-Piedestal, aus dem zu beiden Seiten Flammen emporschlagen und die ganze Gestalt mit einer lohenden Gloriole umschlingen. Alles, was immer geschaffen ward, wird mitgerissen in seinen Tanz, denn nur Bewegung ist Leben. Würde Siva nur einen Augenblick innehalten in seinem Tanz, so würde das Weltall in nichts zergehen. Dennoch strömt dieser Tanz tiefsten Frieden und Harmonie aus, für den, der frei von Unwissenheit, ihn wahrhaft versteht. Doch nicht nur in der äußeren Welt geht dieser Tanz vor sich, sondern in jedem einzelnen Herzen. Aus dem Kreislauf von Sterben und Geburt führt uns Natarajas Tanz zur Unsterblichkeit und zu ewigem Licht. Alle Bewegungen, Gesten, Symbole dienen nur diesem einen Zweck, wie folgende Zeilen aus einem alten Text, dem „Sivagama", zeigen:

> „Alles ist fruchtlos, Schönheit, Rhythmus, Harmonie und Meditation, wenn wir nicht das göttliche Geheimnis erkennen. Der tanzende Fuß, die Klänge der leise klingenden Glöckchen (um die Fußgelenke) die verschiedenen Schritte, die mannigfachen Formen, die unser Herr annimmt, entdecke diese in deinem Herzen. Dann wirst du von aller Unruhe befreit, dann erkennst du schon hier (in dieser Welt) seine ewige Gestalt und sein allumfassendes Mysterium."



Der Schwächeanfall der Königin, Fresko in Ajanta

EGON VIETTA

DIE FRESKEN VON AJANTA

Während der griechisch-römische Hellenismus das Mittelmeer mit dem Ausklang einer schon nachdenklichen, philosophierenden Weltkultur verschönt hat, während Byzanz diese Kultur durch die Phantasie des Orients verfeinert, wächst, nur durch die Parther geschieden, am Ganges und Indus die klassische Höhe der buddhistisch-indischen Kultur unter den Guptaherrschern heran (320—530 n. Chr.). Es ist die Epoche, in der indische Klöster von den Chinesen wie Fa Hien (399—414 n. Chr.) aufgesucht werden. Der innere Vorgang in Asien ist jetzt die Verwandlung in das einheitliche Reich der buddhistischen Gedankenwelt, so wie sich Europa christianisiert. Die Fresken von Ajanta wirken als das gewaltigste Echo der byzantinisch-hellenistischen Kultur in Asien, die selbst schon mit asiatischem Geist durchtränkt war. Als die lebensfrohe, ungebrochene, mythische Schau der Natur, die Antike, am Mittelmeer zusammenbrach, lebte sie in Asien abgewandelt weiter. Als die spielerischen, hellenistischen Fresken Spätroms der hieratischen Kunst von Byzanz Platz machten, verstanden es die Malermönche von Ajanta, den flammenden Prunk der Pavillons, Basiliken, Gärten, Paläste und des duftendsten höfischen Lebens in den Steinhöhlen zu einem einzigartigen Weltgemälde zu steigern. Denn das erlaubte die Lebensgeschichte Buddhas, der ein erlesener Fürstensohn aus dem Geschlechte der Sakyakönige, am Fuß des Himalayas, war. Immer wieder gibt der Lebenslauf dieses Denkers, auch uns Heutigen, Rätsel auf. Man stelle sich vor, daß der Sohn eines Marc Aurel oder Hadrian in Westeuropa eine Weltreligion begründet hätte! Auch der Westen kennt die Herrscher, die Macht und Würde mit dem Klosterleben vertauscht haben. Aber Buddha hat gerade d a s verworfen, was der westliche Asket sich auferlegt: das Gewalttätige. So stand dem Malermönch in Ajanta nichts im Wege, das Leben Buddhas mit einem anschaulichen Bild seiner Zeit auszuschmücken, wie ja auch der mittelalterliche und Renaissancemaler in der Christuslegende mit höfischen Schilderungen paradiert. Freilich, mit einem Unterschied. Das Christentum hat den Blick der Natur ins Innere gewandt, die Außenseite des Lebens empfängt alle Schönheit von innen. Der indische Künstler in Ajanta schwelgt in der Betrachtung des Diesseits, ohne jedes Ressentiment. Die Residenz Kapilavastu, des Königs Suddhodana, Vaters des Buddha, könnte das raffinierteste Rom sein. Nicht nur das Leben Buddhas, seine Geburt, Erziehung am Hofe, seine legendenhafte Besinnung und heimliche Flucht vom väterlichen Hof gestatten dem Künstler, alle Feinheiten der luxuriösen Hofhaltung auszukosten. — Die Jatakas, die Geschichten vom früheren Leben des Buddha, erweitern den Themenkreis, so daß Ajanta zu einer universalen Weltdichtung in Bildern geworden ist. Da ist eine Weltepoche um den einen, erleuchteten Menschen gruppiert. In der Sixtina hat Michelangelo die Schöpfungsgeschichte in wuchtigen Visionen zu einer strengen Bilderfolge komponiert. Doch d a wird jede Figur, jeder Bildrahmen vom Gerüst der Scheinarchitektur gehalten. Als Raphael die Antike in der „Schule von Athen" zu einem großen Bildgespräch im Vatikan verdichtete, war der perspektivische Rahmen notwendig, um die Fülle zu binden. Die Ajantamönche haben in der zweiten und siebzehnten Kapelle ihre Visionen nur durch die innere Sammlung geeint.

Erst ein Jahrhundert später splittern sie die Wände in Bildgruppen auf, die durch die Architekturteile zusammengehalten werden. Die Wände zittern von dem fabulosen, ungeheuren Schwung, der Schwebung, die auf der Bildfläche verwallt, und obwohl es schwer ist, bei der künstlichen Beleuchtung die Einheit der Figuren, Tierrudel, Erscheinungen, Heiligen und Menschen zu fassen, überwältigt diese Weltschau, die erhabenste, die das bildnerische Asien hervorgebracht hat; denn der Betrachter kommuniziert mit allem, was menschlich ist, man spürt, daß die durchdringende Erleuchtung unserer Lebensbezüge, die Buddha geleistet hat, auch im Geist des Malers waltet. Die Menschheitsgeschichte enthüllt sich n i c h t im Gleichnis, diese Bilder arbeiten n i c h t mit Symbolen. Die Gesichte, die aus dem Stein fluten, lassen sich nicht von uns wegrücken, als gingen sie uns nichts an. Wer für Stunden mit diesen Bildern zusammenwohnt, verliert seinen eigenen Stand und reiht sich in die innere Bewegung der Menschheitsgeschichte

Tanzende, singende und musizierende Mädchen, Fresko in Ajanta



ein. Der Bilderfall hebt die trennenden Grenzen auf. Die Bilder holen uns überall ein, sind gleichsam der Käfig, in dem wir als Sehende und Hörende, als Sterbliche behaust sind. Es ist zu vermuten, daß sich Künstler als Mönche nach Ajanta zurückgezogen hatten. Offenbar hatten die Maler nicht im Sinn, höfische Besucher zu ergötzen. Aber es sind keine Andachtsbilder, wie im christlichen Kloster. Der Klausner lebt hier nicht außerhalb der Welt, sondern auf eine andere, höhere, erleuchtete Weise i n der Welt. Da liegt der Unterschied zwischen Christentum und Buddhismus. Es gibt hier keinen Heiligen, keinen Gott, der dem Menschen gegenüberstünde, zu dem er beten könnte (der Mahayanabuddhismus hat da eine erhebliche Korrektur angebracht). Die Buddhas, die sich wie Perlenketten an den Händen reihen, reden die Sprache der Erweckten, Leidbefreiten.
Wenn das Auge, die Stirne, das Antlitz des Erleuchteten auf der Wand flammt, ist der Strich des Künstlers wie verzückt. Die lombardische Schule Leonardos hat den Pinsel nicht weicher, nicht zärtlicher angesetzt, um etwas auszudrücken, was sich im Grunde jedem Bild entzieht. Die Bilder haben keine Felderung, sind rahmenlos, könnten sich nach überall hin fortsetzen. Der Ausschnitt, der auf den Wänden spricht, steht für alles Leben auf der Erde.
Den Menschen als Schicksal, als Glied in einer Kette sehen: das ist Ajanta. Die Geschichten, die Ajanta erzählt, haben keinen Anfang und kein Ende. Daher fehlt der Fluchtpunkt, nicht, weil diese Kunst weniger entwickelt wäre als die der Renaissance oder des Impressionismus. Von diesem Vorurteil werden wir in Ajanta geheilt. Denn die Kraft, den Menschen derart universal, allumfassend, zentral zu schauen, hat nicht einmal Michelangelo aufgebracht.
Unser westliches Weltbild erlaubt es nicht, die konkrete Fülle der gesamten Menschheit zu erfahren, aus ihrem Innersten heraus, weil wir den Menschen als Geschöpf betrachten, wie ihn Michelangelo in der Sixtina gemalt hat. Der Mensch fließt aus des Schöpfers Hand. Einer gibt das Leben an den anderen weiter. Wer dächte nicht an die Aufzählung der Geschlechterfolgen im Alten Testament? H i e r ist alles gleichzeitig, in den Kreis gebannt, aus der Buddhamitte heraus erblickt. Erst in den späteren, barocken Fresken hat sich der Künstler Architekturteile ausgesucht, Pavillons, Stufen, Baldachine, um die vielfältige Welt zu ordnen. Die Renaissance hat ein Architekturtheater benötigt, um ihr Weltspiel vorzustellen. Der Mönch von Ajanta ist kein Zuschauer. Nirgends haben wir in Ajanta Anklänge an das buddhistische Theater, obwohl Kalidasa und seine Zeitgenossen den Mönchen gegenwärtig waren. Die Ornamente der westlichen Renaissance arbeiten mit Masken, Bühnen, Vorhängen. Nichts


Kriegerszene in Ajanta

hätte hier näher gelegen. Aber die Welt ist für diesen Künstler kein Theater. Er weiß, daß er von der Welt nicht erlöst ist, wenn er sich ins Parkett setzt, passiv am Geschehen teilnimmt. Buddhismus heißt nicht, passiv bleiben, sondern aktiv das Weltgeschehen durchdringen, aber nicht von außen, nicht von oben, sondern aus seinem K e r n heraus. Der Buddha ist nicht mehr Zuschauer — wie der Weltenschöpfer, sondern mitten i n der Welt, i m Nirwana (andere: er geht im Tode ins Nirwana über, was auch in Ajanta durch die mächtige liegende Buddhafigur ausgedrückt wird). Es gibt kein Darüber — transzendieren — daher auch kein Darunter, kein Davor, daher auch kein Darin. Die Fresken von Ajanta führen zu der Erfahrung jenseits von alledem. Es sind Zuwege.


Phantastisches Muster
aus einem Deckengemälde in Ajanta

MULK RAY ANAND

GEDANKEN ZUR INDISCHEN PLASTIK

Während die Kunstgeschichte in Europa und Amerika von der bloßen Aufzeichnung „klassischer" und „nationaler" Formen zu einem subtileren und kultivierteren Niveau des Urteils aufgestiegen ist, bis zu dem Zeitpunkt, da Kunst als der totale Ausdruck des Lebens gefeiert wurde, blieb die Würdigung der Kunst im Osten, und besonders in Indien, aus vielen Gründen eine bürokratische, religiöse oder sentimental-nationalistische, höchstens aber eine rein literarische.

Es ist offensichtlich, daß wir in dem gegenwärtigen Durcheinander nicht verbleiben dürfen, sondern kritische Unterscheidungen treffen müssen, damit wir die wirklich wichtigen Kunstwerke von den schlechten sieben und das Wissen um unser überwältigendes Erbe dem indischen Volk und der immer kleiner werdenden Welt vermitteln können.

Ich möchte ein oder zwei Andeutungen über die Wege machen, die wir zur Beseitigung unserer Vorurteile gegenüber der indischen Plastik beschreiten könnten.

Aldous Huxley, einer der gelehrtesten Kritiker, hat in seinem Reisebuch „Jesting Pilate" seine Voreingenommenheit gegenüber dem Geist und der Gemütsart, die die Kunst der Hindus hervorgebracht haben, offen eingestanden: „Ein Besuch Indiens läßt einen erkennen, welch großes Glück unserem Europa, was die Kunst betrifft, durch seine Religionen beschieden war. Die antike Religion des Olymp und, von gelegentlichen Ausnahmen abgesehen, das Christentum, das ihren Platz einnahm, haben das Kunstschaffen beide gefördert, und die so begünstigte Kunst war im großen und ganzen eine besonders raisonable und gute Kunst. Weder das Heiden- noch das Christentum haben dem Künstler je vorgeschrieben, was er wiederzugeben habe; noch hat eine der beiden vom Künstler je verlangt, daß er das Unvorstellbare darstellt. Wie verschieden ist da die Lage in Indien. Hier verbietet eine der beiden dominierenden Religionen absolut die Darstellung der menschlichen Form, und dort, wo die Rechtgläubigkeit des Moslim besonders streng war, verbot sie sogar jegliche Wiedergabe lebender Formen... Der Hinduismus erlaubt auf der anderen Seite die Darstellung menschlicher Dinge, fügt jedoch hinzu, daß das Menschliche nicht genügt. Er sagt dem Künstler, daß es seine Aufgabe ist, das Übermenschliche, das Geistige, die rein metaphysische Idee, symbolisch auszudrücken. Die Hindus sind, um gute Künstler zu sein, zu sehr an der Metaphysik und der letzten Realität interessiert. Kunst ist nicht die Entdeckung der Realität, was immer man unter Realität verstehen mag, und kein menschliches Wesen kann es wissen. Es ist die Einordnung der chaotischen Erscheinungen in ein ordentliches und menschliches Universum."

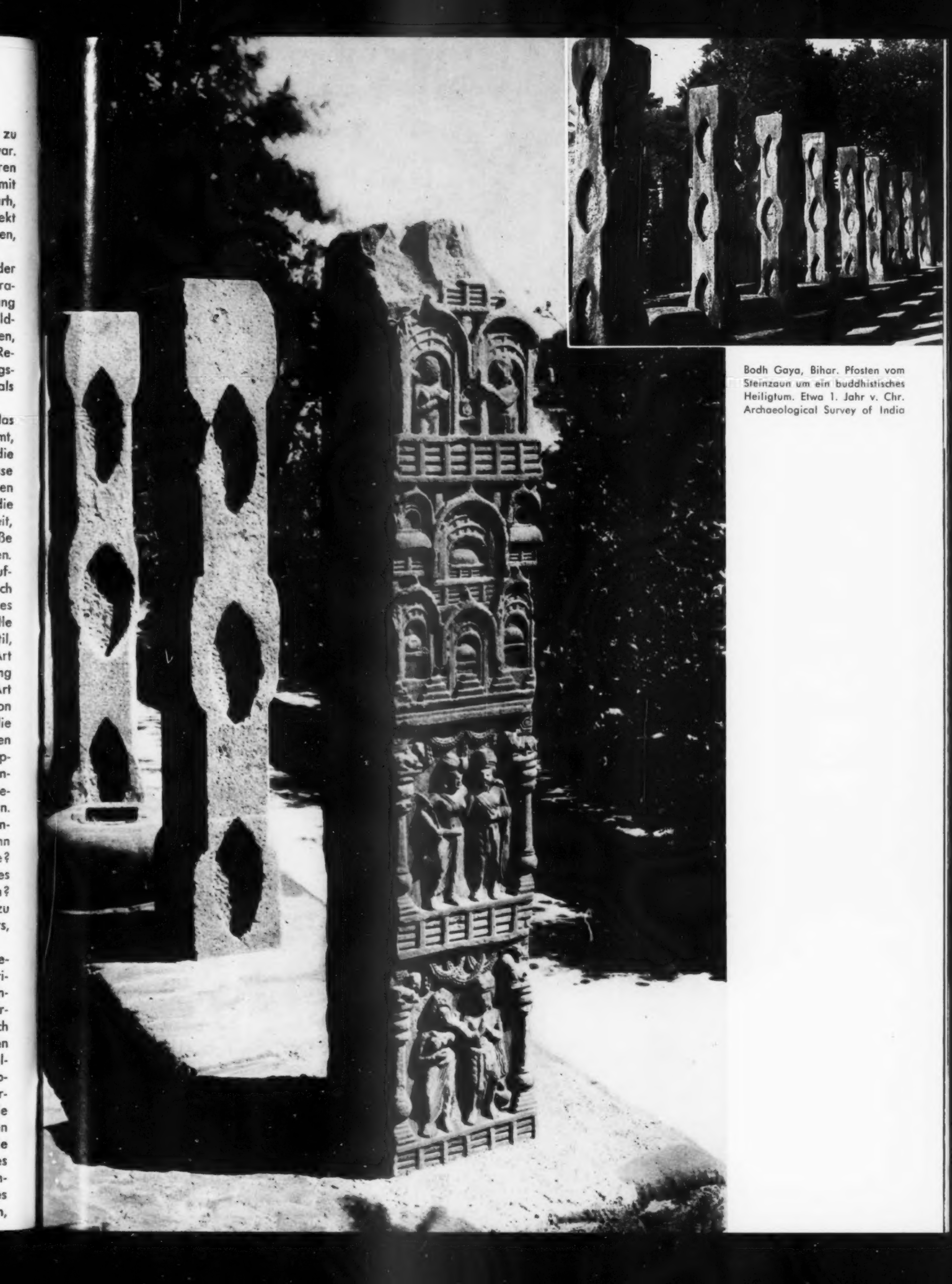
Jeder, der jemals einen Blick auf die ungeheure Sammlung indischer Kunst geworfen hat, wird sich Huxleys Meinung nicht anschließen können. Die Sensibilität des Moslim ist keineswegs deshalb unfruchtbar geblieben, weil der Mohammedaner seine Formen schafft, indem er sich gegen menschliches Wesen stellt und Gottes Funktionen imitiert. Nie hat die Einbildungskraft der Hindus, trotz ihrer Suche nach metaphysischen Realitäten, den Kontakt mit der Erscheinungswelt verloren. Ich schlage vor, daß man diese Voreingenommenheit gegen die „vielgliedrigen Monstren, ... den Kosmos symbolisierend" nur als die unbewußte Reaktion der Menschen betrachtet, die tief von einem künstlerischen Puritanismus erfüllt sind. Auch kann sie von Menschen stammen, die, an die Kunst eines verhältnismäßig milderen Klimas gewöhnt, von Kunstwerken aus leidenschaftlichen, heißen, tropischen Landschaften irritiert werden. Es kann auch die Meinung derer sein, die noch an olympische, menschenähnliche Götter gewöhnt sind. In der Darstellung dieser Gottheiten ging der Künstler selten über die menschliche Form hinaus und machte die Kunst dadurch mehr oder weniger zu einer lebensähnlichen und lebenswahren Kunst. Was die Gründe für diese Einstellung auch sein mögen, man muß ihre Oberflächlichkeit und Alltäglichkeit erkennen.

Um Objektivität und tiefere Einsicht in unserer Kritik wieder herzustellen, ist es nicht notwendig, auf diese Ablehnung wiederum zu reagieren, wie es unsere Älteren taten, indem sie erklärten, wie wunderbar die Metaphysik der Hindus sei. Es ist ratsam, die Werke selbst zu betrachten, die so heftige Streitfragen aufgeworfen haben. Ganz gleich, wo wir das in Indien tun. Man braucht nur einige hundert Meilen weit zu reisen, um schon auf einige alte und mittelalterliche Beispiele indischer Skulptur zu stoßen. Man sehe sich diese Originale an und beurteile sie. Man wird entdecken, daß gerade der Reichtum der indischen Kunst das zeigt, was Huxley als die Essenz aller Kunst bezeichnet: die Einordnung der chaotischen Erscheinungen in ein geordnetes und menschliches Universum. Selbstverständlich kann diese Kunst auch höchst metaphysische Absichten oder zum Teil nur Hedonismus ausdrücken; da wir aber im 20. Jahrhundert leben und die metaphysischen Ideale der Alten nicht mehr teilen, und auch mit den genauen Zitaten aus den Schriften oder aus der Silpa Shastras nicht bewaffnet sind, müssen wir die Werke mit bloßem Auge betrachten. Ich bin sicher, daß diese neue Einstellung neue Resultate bringt, fremdartige Gefühle erweckt und uns um ein neues Wissen bereichert.

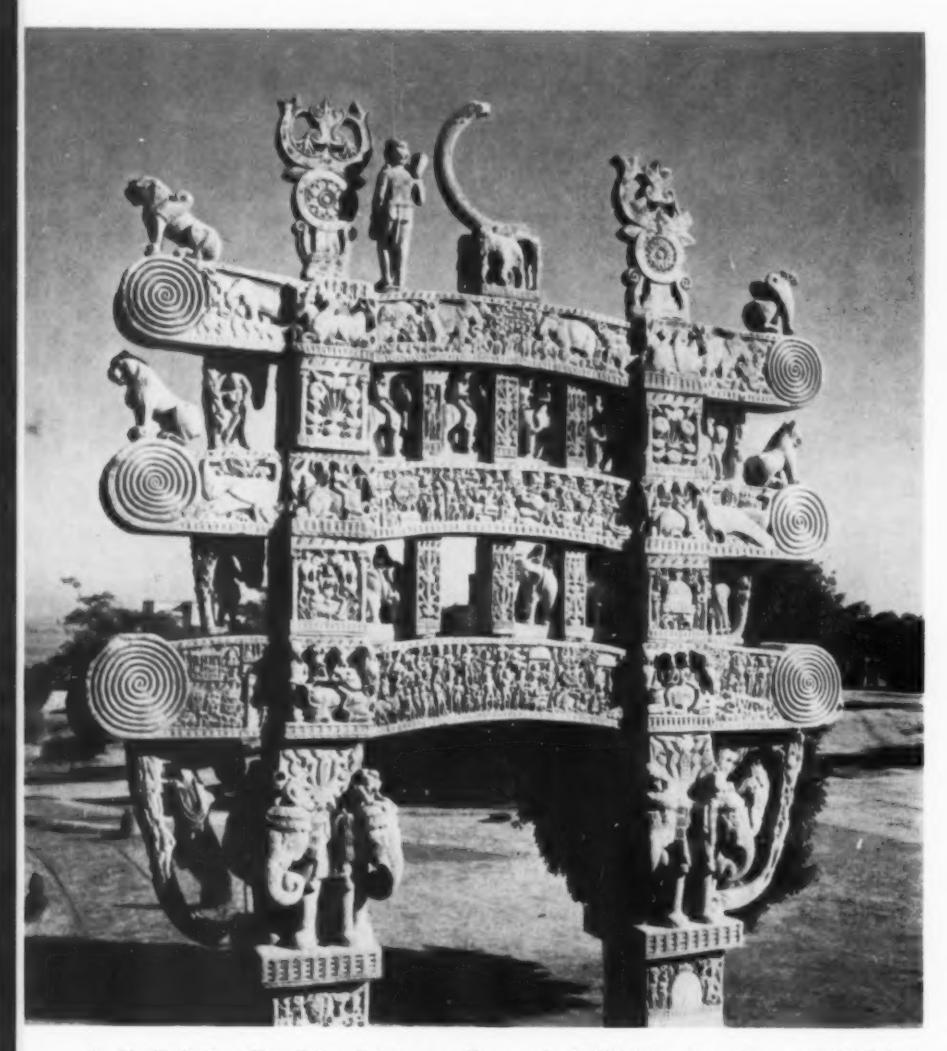
Als ich vor einiger Zeit nach Mathura reiste, besuchte ich dort das moderne Museum, das durch die heroischen Bemühungen des verstorbenen Padnit Radha Krishan erbaut wurde, ungefähr eine Meile von der Stadt entfernt, die sich an den Ufern des Jamuna ausdehnt, eine Stätte, die aus allen Teilen Indiens Millionen von Pilgern anzieht, geheiligt durch das Gedächtnis an Krishna, den legendären Kuhhirt-Gott und seine Spiele. Bei dieser Gelegenheit kam mir die Bedeutung mancher elementarer Wahrheiten über indische Plastik voll zum Bewußtsein, Wahrheiten, die, wie ich glaube, von Fremden ignoriert und von unseren eigenen Gelehrten verzerrt werden.

In der ausgedehnten Sammlung, die in einem roten Backsteinhaus bestens untergebracht ist, das in der Farbe oft mit dem Rot der aus Rotsandstein gehauenen Werke übereinstimmt, möchte man fast mehrere große Schulen der Bildhauerei feststellen, die in oder um Mathura in den ersten Jahrhunderten der christlichen Ära geblüht haben; denn es befindet sich dort eine große Auswahl von Statuen, architektonischen Fragmenten, Basreliefs und Terrakotten der Perioden der Buddha, Jain, Manuryan, Sunga,

Kushan, Saka und der späteren Perioden. Außer dem Schund, den man dort im Garten innerhalb des Museumhofes aufgehoben hat, zeugen all diese Werke von größter Meisterschaft, die allem gleichkommt, was in anderen Teilen der Welt geschaffen wurde. Diese außergewöhnlichen Reliquien nordindischer Kultur kann man nur mit dem Ausruf beschreiben: seltsam, wunderbar. Solche Eklamationen sind verzeihlich, weil unsere Antwort auf alle plastischen Expressionen im Grunde genommen psychologisch begründet ist, durch die Neigung zu bestimmten Rhythmen, seien diese linear, kompositionell oder durch Raum und Farbe empfunden. Tief vergraben in unserer Natur liegen die Erinnerungen an prälogische und mythologische Zeitalter, geprägt von den Merkmalen neuen Fühlens und Tastens.
Ich denke zurück an die massive Standfigur von Parkham Yaksha zum Beispiel, die wie eine Skulptur anmutet, die unmittelbar aus dem nackten Fels herausgehauen wurde, von der Einbildungskraft eines einfachen Volkes geformt. Das Gewicht dieses Torso erinnert uns an den schwierigen Weg, den diese bäuerliche Zivilisation zu gehen hatte. Diese Figur ragt hervor wie ein Koloß, mit der reinen Kraft der Natur alles beherrschend. Das Werk ist sehr frei und erinnert an den heroischen Stil der Maya-Kunst. Die Skulptur entstand, als sich unsere nomadischen Vorfahren in einer Dorfgemeinschaft niederließen.
Es scheint, als sei es nur ein Sprung von dem schweren Rhythmus früherer Plastik zu der Anmut buddhistischer Kunst, die in der Mathura- und Sunga-Periode, ein Ausläufer der großen Schule von Sanchi und Barhut, ihren Höhepunkt erreichte. Nur ein paar Riegel, Pfeiler und Querbalken sind uns von dieser Phase verblieben, jedoch auch sie zeugen noch von der Fruchtbarkeit dieser Epoche und der Schönheit ihrer Werke.
Ähnliches begegnet uns, wenn man den chronologischen Führer der Kushan-Periode sowie das „goldene Zeitalter der Mathura-Schule" verfolgt. So erinnern wir uns an die wuchtige Größe der Kanishka-Statue, an die buddhistischen Gemälde von Nagas, Nagis, Yakshas und Kuberas; wir fühlen uns gezwungen, eine visuelle Auswahl gewisser Muster plastischen Ausdrucks zu treffen, die unsere große Bewunderung erregen. Vergessen ist der magische Kult, vergessen auch die magische Bedeutung, die jene Kunstwerke besaßen, denn sie waren in jenen alten Zeiten das Sinnbild großer Furcht und Anbetung.
Gewiß, die glücklichen und fröhlichen Tänzergruppen, die Kurtisanen, die Mütter und Kinder, die gegen das Gesetz und die Geschworenen verstießen, zeugen von einer anderen menschlichen Gesellschaft, die so hedonisch war, wie ihre Skulptur fromm und andächtig. Ich möchte dies näher erklären, indem ich von zwei Plastiken berichte. Es handelt sich dabei um Funde des ehemaligen Dorfes Maholi, etwa 2⅓ Meilen von Mathura entfernt, wo man eine lebensgroße Bodhisattva-Figur und eine neue Bacchanaliengruppe fand. Das Bodhisattva-Standbild wurde in runder Form aus dem gesprenkelten, roten Sandstein von Mathura gemeißelt. Der rechte Arm ist abgebrochen und daher verlorengegangen, seine linke Hand hält die Draperie an der Taille. Die sorgfältig gemeißelte Draperie, die einen transparenten Eindruck macht, läßt die rechte Schulter frei und reicht hinunter bis zu den Falten des Gewandes, das in der Taille von einem geknüpften Gürtel zusammengehalten wird. Zwischen den Füßen Bodhisattvas windet sich eine Girlande von Lotosknospen und neben seinem linken Bein erkennt man einen Asoka-Baum, der aus der Fläche herausgemeißelt ist. Der Kopf des Buddha ist geschoren und zeigt eine kleine, untiefe Senkung in der Schädeldecke. Zwischen den Augenbrauen befindet sich ein matter Fleck, die Ohrläppchen sind in die Länge gezogen. Um die hintere Partie des Kopfes trägt er einen Heiligenschein.
Stilistisch zeigt diese Figur den gleichen Ausdruck wie die bekannte Bodhisattvafigur von Sarnath. Die Plastik entstand nach Schätzung der Kunstsachverständigen 170 nach Christus, also zu der Zeit, als Vasudevo, der Kushan-Kaiser, an der Macht war. Agrawala glaubt, daß diese Maholi-Statue mit den drei anderen Bodhisattvas, die sich im Mathuramuseum befinden, sowie mit der großartigen Figur von Laschnau, in der Nähe von Aligarh, in Verbindung steht. Ganz davon abgesehen, scheint sie direkt von der wuchtigen Yakshu-Statue von Parkham abzustammen, die wir bereits erwähnt haben.
Wenn diese neuesten Hypothesen sich bewahrheiten (was der Fall zu sein scheint), so gab es dort einst eine Schule mathuranischer Bildhauer, und da jene Schule einige Jahrhunderte lang bestand, so ist es ganz klar, daß sich die mathuranischen Bildhauer ausschließlich mit dem „Sinn für Formen" beschäftigten, was ihnen genau so wichtig war, wie ihre Hingabe an die Religion. Ich habe sogar den Eindruck, daß ihnen ihr Gestaltungssinn, ihre Liebe zur Bildhauerei als solcher, mehr bedeutete als ihre Religion.
Warum bemühen wir uns nicht, dem Kushanischen Künstler, das heißt, der Stellung, die er seiner Arbeit gegenüber einnimmt, einmal wirklich nachzuspüren? Es ist augenscheinlich, daß die Größe der indischen Kunst sich weitervererbt hat, daß gewisse Regeln vorgeschrieben wurden und daß alle künstlerischen Werke von einer ungenannten Tradition erschaffen wurden, die der Individualität nur wenig Platz ließ. Es wäre an der Zeit, bestimmte Regeln aufzustellen und zu prüfen, in welchem Maße die Bildhauer des alten Indiens solchen Regeln Folge leisteten. Ohne Zweifel gehorchten sie den von den Brahmanen aufgestellten Vorschriften. Fast jeder Künstler oder künstlerisch tätige Handwerker hielt sich offenbar an die Anordnungen seines Meisters. Aber trotzdem konnte keine Vorschrift das individuelle Talent, die künstlerische Geschicklichkeit, den persönlichen Stil, der das Resultat seines Erbteils ist, sowohl die psychologische Art des Künstlers als auch seine Fähigkeit, sich seiner Umgebung anzupassen und sein Schicksal zu meistern, in irgendeiner Art beeinflussen. Eigentlich wurden alle indischen Kunstwerke nur von professionellen künstlerischen Handwerkern erschaffen, die die Tradition vom Vater zum Sohn weitergaben bzw. an Schulen ihren Nachfolgern vermittelten. Die großartigsten dieser Schöpfungen sind sehr exakt, weil einige dieser Handwerker besondere Geschicklichkeit besaßen und hinsichtlich ihres Stoffes bedeutend einfallsreicher und feinfühlender waren als die andern. Sie bedachten ihre Arbeit mit sehr viel Originalität und Erfindungsgeist, erst so wurden die großen Werke geboren. Denn wieso ist eine Chola-Bronze schöner gestaltet als eine andere? Woher rührt die Schönheit und Ebenmäßigkeit der Kunst eines Zeitraumes gegenüber den Verfallserscheinungen eines anderen? Und warum der Versuch, durch Worte ästhetische Tugenden zu erlangen, wie bei Rasas altertümlichem Wortschatz des Kritikers, wenn das alleinige Ziel die Götterverehrung ist?
Das Brahmanische Diktum, „daß nur der Götterverehrung geweihte Kunstwerke schön seien", ist eine charakteristische doktrinäre Ungehörigkeit eines priesterlichen Befehles, der vom Untergang der indischen Tradition herrührt. Selbst als dieser Verfall immer weiter voranschreitet, weist die indische Kunst noch heroische Versuche auf, die von sensiblen Männern unternommen wurden, um gewisse Kunstwerke mit der Vitalität ihrer individuellen schöpferischen Kraft zu begaben. Besonders die Indische Skulptur lehnt den Puritanismus ab. Die mächtigen Tänzergruppen verehrten mit ihren Tänzen das Relief Sanchis, sie versetzten die Autorität der Priester und Mönche und ebenso die verzückten Zuschauer in eine völlig unbekannte, sinnesfreudige Welt, die ihrem eigenen Rhythmus folgt. Die Einbildungskraft des Volkes bildet einen Gegensatz zur Orthodoxie. Alle Formen und Symbole finden ihre Begründung in den alltäglichen Begebenheiten des Lebens; den Liebenden, die sich auf den Linsenfeldern umarmen,



Bodh Gaya, Bihar. Pfosten vom Steinzaun um ein buddhistisches Heiligtum. Etwa 1. Jahr v. Chr. Archaeological Survey of India



Sanchi, Mittelindien. Oberteil eines Steintores vom Zaun um den buddhistischen Stupa. Etwa um Christi Geburt.

Karli, Dekkhan. Höhle und Stupa aus der Zeit um Christi Geburt.
Die Höhlen von Karli aus dem 1. Jahrh. v. Chr. zählen zum Hinayanabuddhismus des kleinen Fahrzeugs, der sich an die ursprüngliche Lehre Buddhas hält und heute noch in Ceylon gelehrt wird. Die berühmte Chaitya liegt in malerischer Landschaft der Ghats, der Hänge bei Poona, südlich von Bombay. Diese Chaityas mit dem Reliquienschrein — aufgestellt wie bei uns der Altar — haben ein Hauptschiff und einen Säulenumgang wie die christlichen Basiliken. Sie bilden mit ihren Tonnengewölben den Typ der buddhistischen Kirche.

Der Stupa von Sanchi ist der bedeutendste der auf indischem Boden erhaltenen Stupas. Die nordindischen Könige hatten schon viele solcher Stupas für die Überreste der Buddhas im 5. Jahrh. v. Chr. errichtet. „Es waren zu Werkzeugen magischer Beeinflussung umgeformte Grabhügel, deren kastenartiger Aufbau (Harmika) den Sitz der unteren Götter, deren übereinander getürmte Sonnenschirme die höheren, jenseits aller Formen und Vorstellungen liegenden Himmel darstellen sollen, während die Reliquien im Innern in magischer Beziehung zu dem im Äußeren angedeuteten Kosmos angeordnet wurden." (Curt Goetz, „Die Kunst in Vorder- und Hinterindien"). Dieser Hügel war schon früher mit einem Kloster für Mahendra, den Sohn von Aschoka und buddhistischen Missionar von Ceylon, versehen. Ursprünglich aus Backstein gebaut, wurde es zur Zeit des Maurya- und Friedenskaisers Aschoka (3. Jahrh. v. Chr.) im 2. Jahrh. v. Chr. in Stein gefaßt. Ein Steingeländer mit vier, durch Reliefs geschmückten Toren, umzieht den Stupadom. Der Stupa wurde 1818 entdeckt, 1851 begann die kunsthistorische Erschließung.

pa aus

Jahrh.
uddhis-
sich an
is hält
t wird.
maleri-
Hänge
. Diese
schrein
Altar —
Säulen-
siliken.
wölben
Kirche.





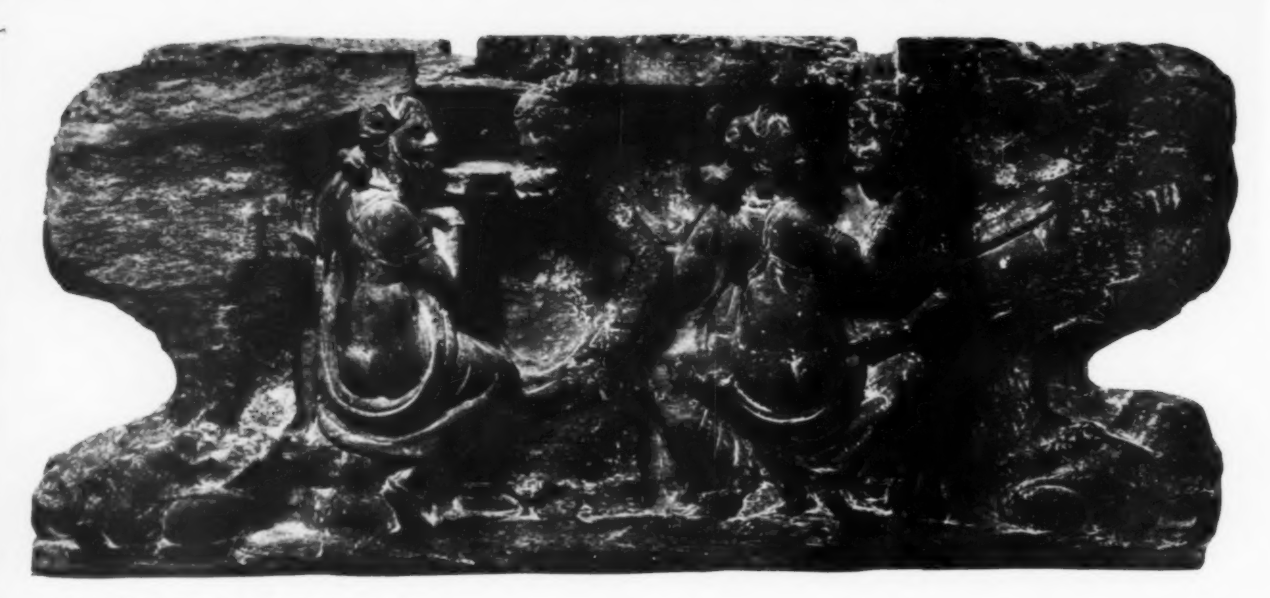
Bedsa, Dekkhan. Kapitell eines Pfeilers in einer buddhistischen Höhle um Christi Geburt.
Archaeological Survey of India

Taxila, Westpakistan. Kopf eines Asketen,
Stuck, 2.—4. Jahrh. n. Chr.
Foto: Ingholt-Lyons

Mathura, nördliches Indien. Kentaurin und Reiter. Etwa 2. Jahrh. n. Chr.
Museum Mathura

Mathura war der Königssitz der Kuschanakönige, der Nachfolger der Mauryaherrscher und „Philhellenisten" der indischen Kultur. Die graecobuddhistische Kultur von Mathura zählt zu den Höhepunkten der indischen Plastik.





Gandhara-Plastik: Trinkszene. 2.—4. Jahrh. n. Chr.
Die graecobuddhistische Kunst der Gandhararegion (nach Alexander d. Gr., 326 v. Chr. bis ins 5. Jahrh. n. Chr.) ist weitgehend von Griechenland und später Rom beeinflußt und eine legitime Nachfolgerin der hellenistischen Kunst in Kleinasien. Foto: Ingholt-Lyons

Sahribahlol, Westpakistan. Gruppe von Hariti und Panchika. Etwa 2.—4. Jahrh. n. Chr. Museum Peshawar.
Hariti ist ein Dämon der Yakashas und verschlang die Kinder von Rajagriha. Ihr Gatte war Panchika. Buddha wollte den weiblichen Dämon beeindrucken und versteckte unter seiner Almosenschale das ihr liebste von ihren 500 Kindern. Als Hariti darüber jammerte, hielt er ihr vor, wie die anderen Mütter um den Verlust ihrer Kinder trauerten. Daraufhin bekehrte sich der Dämon zur Lehre Buddhas. I-tsing, der chinesische Pilger, berichtet, daß ihr Bild in allen Klöstern des Indo-pakistanischen Subkontinents gefunden wurde. Sie wurde zur Göttin der Fruchtbarkeit.





Hadda, Afghanistan, Stuckfragment cines Dämonen, der seinen Kopf abhebt, 4.–6. Jh. n. Ch. Musée Guimet
Die Gandharakunst von Hadda zeichnet sich durch strenge Anlehnung an die griechischen Vorbilder aus.





Jamalgarh, Westpakistan. Gruppe von Hariti und Panchika. Etwa 2.—4. Jahrh. n. Chr. Indian Museum Calcutta

Gandhara-Plastik: Naga-König, Musik und Tanz. Etwa 2.—5. Jahr. n. Chr. Museum Princeton



Nalanda, Bihar. Die Mahayana-Göttin Trailokyavijaya über Shiva und Pravati in Liebesvereinigung. 6.—9. Jahrh. n. Chr.

Die Klosteranlagen von Nalanda wurden 427 n. Chr. von Kumar Gupta begründet. Hier hat sich der chinesische Pilger Hiuen Tsang fünf Jahre lang aufgehalten. Bis zu 10 000 Mönche haben in diesem Zentrum der buddhistischen Wissenschaft und Lehre gelebt. Die Klosteranlagen wurden von den mohammedanischen Eroberern zerstört. Die Kunst zeigt schon barocke Spätzüge.



Bam

Afg
fand
120–



Bamiyan, Afghanistan. Höhlen und riesige Plastik eines Buddha. 3.—6. Jahrh. n. Chr.

Afghanistan war ein großes buddhistisches Zentrum, 153 Meilen nordwestlich Kabul. Im 9. Jahrh. n. Chr. konvertierten die lokalen Herrscher zum Islam. 728 n. Chr. fand ein koreanischer Mönch noch zehn buddhistische Klöster intakt. Die beiden Kolossalstatuen des Tals erreichen 35 und 53 m Höhe. König Kanischka (um 120—150 n. Chr.), dessen Stamm, die Kuschans, 50 v. Chr. das Kabultal erobert hatten, förderte die Klöster sehr.



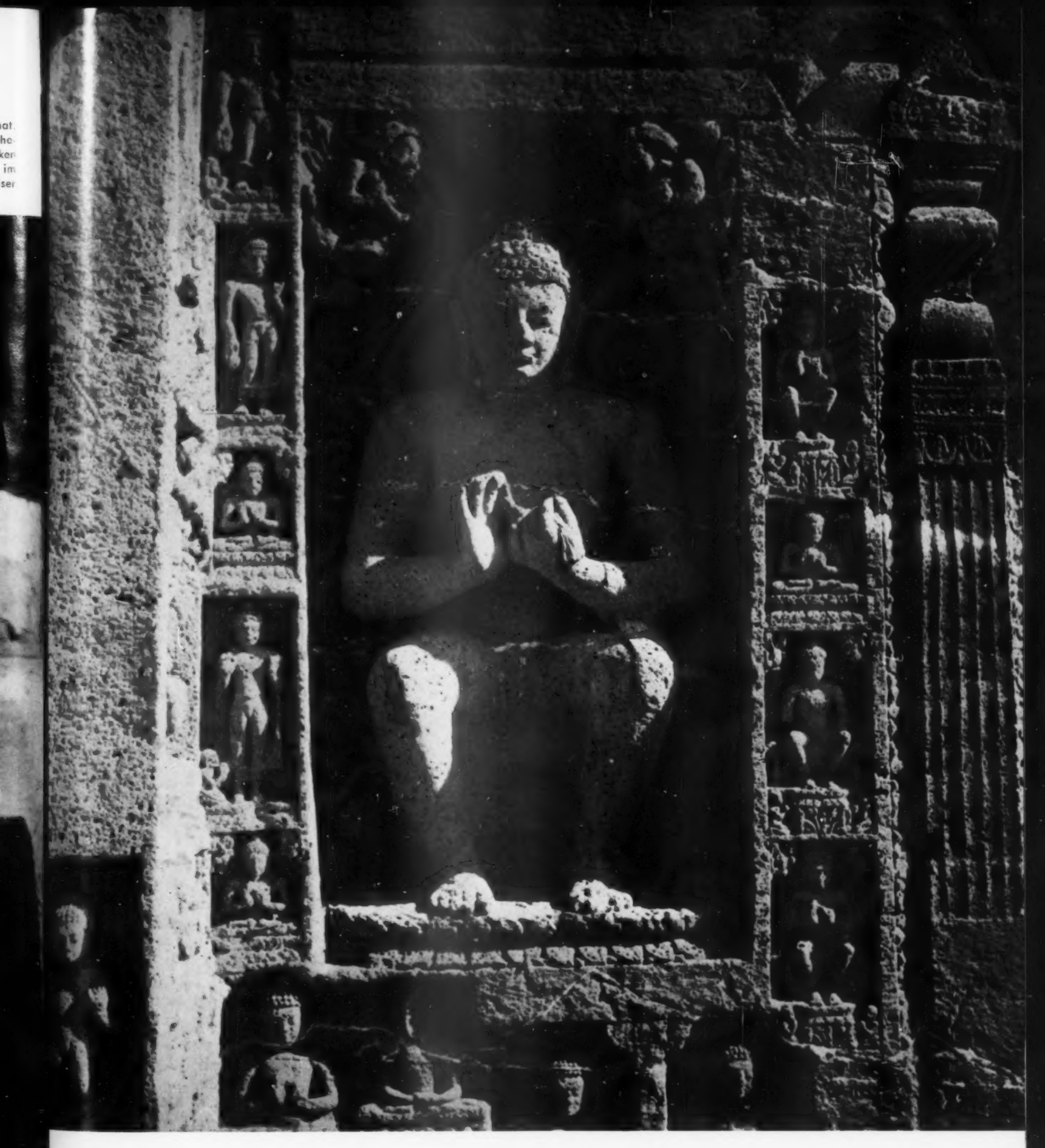


Surkh Kotal, Afghanistan. Fragment einer Lehmziegelarchitektur. Etwa 2.—4. Jahrh. n. Chr.
Délégation Archéologique Française en Afghanistan

Buddha, Taxila

Unter dem Einfluß des Buddhismus entwickelte sich in Indien eine eigene, griechisch beeinflußte Steinplastik, die aus dem Apollo den Buddhatyp entwickelt hat. Die Landschaft Peschawar und das Swattal — Gandhara genannt — hat unter griechisch-römischem Einfluß einen eigenen Provinzstil entwickelt, der seinen Höhepunkt erreichte, als die hellenistische Kunst im Absterben begriffen war. So sind Statuen entstanden, die einerseits an Pergamon erinnern, aber auch an Plastiken in Chartres. Taxila, die berühmte buddhistische Universitätsstadt im heutigen Nordpakistan, wurde von Alexander dem Großen (326 v. Chr.) erobert und im 5. Jahrh. n. Chr. von den „weißen Hunnen" zerstört. Zu den Überbleibseln gehören Buddhastatuen und Reliefs. Foto: César Keiser





Statuen Buddhas

Buddhafiguren in Nischen sind sehr häufig in Ajanta, das ein buddhistisches Höhlenkloster war. Die ältesten datieren vom 2.—1. Jahrh. v. Chr. Buddha wurde ursprünglich nicht bildlich dargestellt.



Ajanta, Dekkhan. Wandgemälde mit Buddhafiguren und legendären Szenen. 6.—8. Jahrh. n. Chr. Die Fresken von Ajanta sind die bedeutendsten Zeugnisse der indischen Malerei.



Palastszene · Ajanta, Höhle I, Anfang 7. Jahrh. n. Chr.



Badami, Dekkhan. Pfeilerkapitell mit einem Liebespaar in einer Höhle. Etwa 6. Jahrh. n. Chr.

Badami, Dekkhan. Medaillon mit einem Liebespaar von einer Kulthöhle etwa des 6. Jahrh. n. Chr.
Archaeological Survey of India

Badami, Dekkhan. Decke einer Kulthöhle, etwa 6. Jahrh. n. Chr.
Badami ist durch seine vier Höhlen berühmt. Die erste Höhle ist Schiwa geweiht, dem Gott der Zerstörung und des Weltentanzes, die zweite Inkarnationen Vischnus, die dritte enthält Statuen von Schiwa und seiner Gemahlin Parvati, die vierte diente den Jainas. Die Höhlentempel bilden eine besonders hochentwickelte Kunstform der Buddhisten, Hinduisten und Jainas.



Wir leben in einer Zeit, die die Begriffe von Spiel, Außergewöhnlichkeit und Fest verloren hat, eine Zeit, die durch positivistischen Rationalismus geleitet ist, eine Zeit, die gerade noch zuläßt, daß man für gewisse Zwecke — aber wie rar sind diese Gelegenheiten geworden — adäquate Kleidung anlegt, um selber adäquat zu sein. Und was könnte für den Maler ein größeres Fest sein als der Tag, da es ihm gegeben ist, eine außergewöhnliche Geste in außergewöhnlichen Umständen zu vollziehen, sich einer Handlung hinzugeben, in der er seine Persönlichkeit vergißt und preisgibt, um hinabzusteigen in sich selber, und sich dort mit allen Menschen zu vereinigen?

Wenn man Sie malen sieht, könnte man fast von einem Tanz mit Sprüngen und seltsamen Bewegungen sprechen.

Jede einzelne meiner Gesten und Bewegungen ist durch die Ansprüche des auszuführenden Werkes bestimmt, ist nebensächlich und beschäftigt mich nicht. Wenn die Öffentlichkeit darin nur einen Tanz von Sprüngen und seltsamen Bewegungen sieht, so kann sie mir nur leid tun. Im Augenblick der Schöpfung ist allein das Werk und nicht der Künstler bestimmend.

Warum malen Sie oft Schlachten und historische Ereignisse?

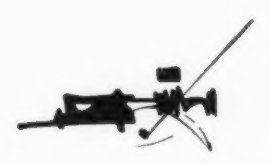
Eine Schlacht zu malen entspricht am meisten meinem Wesen, weil es sich um Konflikte und Kräfte handelt. Auf der anderen Seite wähle ich gern die Ereignisse des Mittelalters als Themen, da ich in dieser Epoche den Höhepunkt der abendländischen Kultur sehe.

Warum geben Sie Ihren Bildern, die abstrakt sind, figurative Titel?

Die Titel sind bloße Referenzen, die keine buchstäbliche Bedeutung haben. Ihre Wahl ist ohne Wichtigkeit und erklärt nichts über das Bild.

Warum malen Sie meistens Riesenformate?

Die Formate sind mir gleichgültig. Für mich ist es eine ebenso große Freude, eine Zeichnung für einen Ring zu machen wie ein Bild von zehn Metern zu malen. Es ist aber klar, daß, wenn man ein Bild in der Öffentlichkeit malt, dieses besser nicht die Größe eines Ringes hat. Auf jeden Fall ziehe ich es vor, Formate zu malen, an die ich nicht gewöhnt bin, die mir neue Bedingungen und Schwierigkeiten stellen.



Wie erklären Sie die Wahl dieser oder jener Farbe?

Die Wahl der Farben läßt sich nicht analysieren. In jedem Augenblick tue ich genau das, was ich tun muß, d. h., was das Bild von mir fordert.

Denken Sie, daß ein Künstler versuchen sollte, sein Werk der Öffentlichkeit, der Masse verständlich zu machen?

Der Künstler schafft zuallererst für sich selber. Wenn das Publikum keinen Zugang zu seinen Werken findet, so können seine Erklärungen sicher nichts zur Verständigung beitragen. Es handelt sich darum, das Kunstwerk in sich selber zu verstehen, seine Ausstrahlung, seine Wirklichkeit. Worte helfen hier nichts, sie können nur noch zu größerer Verwirrung beitragen.

Was halten Sie von der Kritik? Ist sie notwendig? Ist sie nützlich?

Die gesamte Malerei hat seit der Renaissance immer wieder versucht, sich von allen falschen Vorwänden zu befreien, um heute endlich auf die direkteste und anonymste Weise zu existieren. Die Kritik hat in dieser Entwicklung keine andere Rolle als die einzelnen Etappen des Weges dorthin zu zeigen. Außer dieser rein historischen Rolle sehe ich nicht, wie man ein Bild „erklären" könnte, ebensowenig wie ein Gedicht oder eine Symphonie.



Sie sagen, daß Ihre Malerei eine „lyrisch-abstrakte" sei. Könnten Sie erklären, warum?

1947 habe ich eine Ausstellung in Paris organisiert, an der außer mir 14 Maler teilnahmen, und die ein historisches Ereignis in der Geschichte der Malerei wurde, weil mit ihr zum ersten Male der Ausdruck „lyrisch-abstrakt" als Titel einer neuen Bewegung auftauchte. Damals handelte es sich darum, sich mit allen Mitteln gegen die geometrische Abstraktion aufzulehnen, die die einzige Form abstrakter Malerei darzustellen schien und als solche anerkannt wurde (der späte Kandinsky, Mondrian, Malevitsch). Die lyrische Abstraktion wollte damals und will noch immer die größtmögliche Befreiung der Malerei von allen Bindungen und Regeln. Zwar hatten die geometrischen Maler eine Abbildung der äußeren sichtbaren Welt abgelehnt, aber ihre Bilder richteten sich noch immer nach den goldenen Regeln der Komposition, die seit der Renaissance die Malerei beherrschten. Zum ersten Male wohnten wir einer absoluten Freiheit der schöpferischen Gesten bei. Für diese absolute Freiheit wählten wir das Wort „lyrisch".

Was verstehen Sie unter Tachismus?

Man hat das Wort „Tachismus", glaube ich, zuerst im Jahre 1954 im Hinblick auf meine Bilder angewendet, weil ich der erste abstrakte Maler war, der die sogenannten „Flecken" (taches) ohne jegliche Abänderung des einmal projektierten Fleckens gebrauchte. Tachismus bedeutet im Grunde dasselbe wie lyrische Abstraktion. Vielleicht hat das Wort Tachismus den Vorteil seiner Lautmalerei, die Spontaneität dieser Malerei fast buchstäblich auszudrücken. Selbstverständlich, daß ein Maler dieser Richtung nicht, wie man vorgegeben hat, die Flecken um der Flecken willen anwendet. Diese dienen nur dazu, dem Bedürfnis des Bildes nach mit Farbe ausgefüllten Flächen an gewissen Stellen zu entsprechen, und die Flecken sind in diesem Augenblick das einfachste und direkteste Mittel hierfür.
Früher machten die Maler erst ihre Skizzen mit Kohle, um sie später mit Farbe auszufüllen. Durch das Fehlen jeglicher „Vorherplanung" ist es heute möglich, dieses Zwischenstadium zu überspringen. Wie bei Anwendung der Flecken „im reinen Zustand" erscheint mir das Malen mit der Tube ein wirksames Mittel, immer mehr zu einer direkten und unmittelbaren Malerei zu gelangen, um die Sprache ihrer Zeichen in größtmöglicher Freiheit auszudrücken.

Sie sprachen von „Zeichen". Welche Rolle spielen diese Zeichen in Ihrer Malerei?

Ich glaube, daß die gesamte heutige Malerei auf Zeichen beruht, die ausgesprochen werden, bevor sie eine Bedeutung erhalten. Es handelt sich um eine der größten Revolutionen in der Kunst seit 25 Jahrhunderten, vielleicht sogar seit vierzigtausend Jahren. Von jeher bestand zuerst ein Ding, und erst danach wurde ihm ein Zeichen gegeben. Von nun an kehrt sich dieses Verhältnis um. Das Abenteuer der Kunst der letzten zehn Jahre liegt in der Verkörperung dieser neuen Zeichen. Von nun an geht das Zeichen seiner Bedeutung voraus, die früher als erstes bestand. Eine neue Epoche beginnt. Die Zeichen werden ihre Bedeutung finden in dem Maße, in dem die Menschheit ihnen diese zugestehen wird, ohne daß jemals von einer buchstäblichen Bedeutung gesprochen werden kann. Die Kunst bleibt eine Überwindung der Zeichen, d. h. ein Vorstoßen in den Raum, der jenseits aller Zeichen beginnt.

André Malraux hat von Ihnen gesagt: „Endlich ein abendländischer Kalligraph". Glauben Sie, daß der Ausdruck kalligraphisch im Hinblick auf Ihre Bilder gerechtfertigt ist?

In dem Maße, in dem ich Maler bin, bin ich Kalligraph. Es ist bedauerlich, daß man immer wieder feststellen muß, die westliche Welt ignoriert gänzlich, daß die Malerei aus der „Kunst der Schrift" hervorgeht.
Man hat von mir als dem ersten abendländischen Kalligraphen gesprochen, weil das Abendland niemals der Kalligraphie genügend Bedeutung beigelegt hat, und die merowingischen Handschriften und die Arbeiten der Mönche des 13. Jahrhunderts als Kalligraphie betrachtete. Dies war aber ungerechtfertigt, wenn man bedenkt, daß ihre Arbeiten im wesentlichen im Kopieren bestanden. Der Künstler aber schafft aus dem Nichts, ohne Vorbild und Modell. Da meine Bilder sich im wesentlichen auf Zeichen aufbauen, sind sie notwendig kalligraphisch.

Welche Beziehung sehen Sie zwischen der heutigen und der traditionellen Kunst?

Eliot sagt: „Nichts, was nicht grundlegend traditionell ist, kann wirklich neu sein". Dieser Satz erscheint mir außerordentlich wichtig. Kein Künstler, wie immer seine Richtung sein mag, findet seinen vollkommenen Sinn in sich selber. Man kann ihn nur verstehen, schätzen und ihm seinen gerechten Platz zuweisen, wenn man versucht, ihn im Verhältnis zu den Künstlern der Vergangenheit zu verstehen. Urteil bedingt Vergleich. Einen Künstler beurteilen, heißt, ihn in die Mitte der Toten stellen. Nach meiner Ansicht müßten sich alle neuen Formen von Kunst und Gedanken in dieser Perspektive vollziehen, dann fände man das wirkliche Maß im Verhältnis zu den Werken der Vergangenheit. Dies erscheint als eine selbstverständliche Wahrheit. Leider aber sind die selbstverständlichen Dinge die am wenigsten offensichtlichen geworden. Nur bei einer Einfügung der Kunstwerke in die Straße der Geschichte der Kunst ist es möglich, daß z. B. ein Kunstwerk einer früheren Epoche eines Tages unter gänzlich veränderten Aspekten erscheint, in dem Maße, in dem ein modernes Werk es mit einem unerwarteten Licht erhellt, wodurch dieses vielleicht an seinen gerechten Platz verwiesen werden kann dank der Gegenüberstellung mit dem Früheren, dem Traditionellen. Die sogenannte „Avant-Garde" ist im Grunde nur ein Aufstellen und Aussprechen von neuen Formen, kurze Zeit bevor sie Bestandteil einer Tradition werden. Aber wesensmäßig besteht seltsamerweise eine Identität und Vertrautheit zwischen diesen neuen Formen und dem Traditionellen. Die wirkliche Avantgarde setzt im Grunde nur auf logische und zusammenhängende Weise eine wirkliche Tradition fort.

Leider sehen und betrachten die meisten Menschen nur die äußeren Formen dieser Tradition, genau so, wie sie nur die äußeren Formen der Avantgarde wahrnehmen. Daher das provisorische Drama, die Verwirrung.

Welchen Platz nimmt nach Ihrer Meinung die moderne Malerei im aktuellen Denken der abendländische Kultur ein?

Meiner Meinung nach fügt sich die Malerei ganz in die Revolution, die sich auf allen Gebieten geistiger Äußerung vollzieht. Zu allen Zeiten hat man von Revolutionen in der Kunst und der Wissenschaft gesprochen, doch ich glaube, daß sich noch niemals vorher eine so tiefgehende Veränderung auf allen Gebieten vollzog.
In einem Augenblick, in dem der Mensch sich anschickt, den gesamten Weltenraum zu erobern, in einer Art blinder Selbstverteidigung gegen den Kosmos, der mehr und mehr Besitz von ihm ergreift, nimmt die geistige Krise, die im 13. Jahrhundert ihren Anfang nahm, einen niemals vorher erreichten Umfang an. Die Menschheit des Abendlandes hat eine außergewöhnliche Freiheit erreicht und berührt damit das Nichts der Grenzen dieser Freiheit.
Wenn wir auch dem Zusammenbruch aller klassischen Werte zusehen, sowohl auf dem Gebiete der Kunst wie auf demjenigen des Wissens, wenn auch der traditionelle Humanismus, die Logik eines Aristoteles und die Begriffe und Gesetze von Schönheit mehr und mehr einer neuen Weltauffassung Platz machen, die nicht mehr den Menschen als Mittelpunkt der Welt sieht, so ist doch auf allen Gebieten geistiger Bewegung ein Erwachen von Mystik, von Möglichkeiten einer neuen „Transzendenz" zu verspüren. Sie beruht einerseits auf dem Bankrott der alten Auffassungen über Materie, Parität und Gravitation und andererseits auf der Wiederentdeckung des Indeterminismus, der Wahrscheinlichkeit und des Widerspruches.
Höchste Ironie: die Wiedereinsetzung Gottes wird weder durch die Geschichte, noch durch die Kultur oder die Kunst bewirkt, sondern einzig und allein durch die Wissenschaft.
Die verschiedensten Gebiete — die aktuelle Mathematik (von Cantor und Goedel bis zu Norbert Wiener), die Mikrophysik, (von Bohr und Heisenberg bis zu Burkhard Heim), die Literatur, (von Joyce bis zu Cioran, von Beckett bis zu Ionesco), die bildenden Künste, (von Tobey und Pollock bis zu Wols), die Musik, (von Varèse bis zu John Cage), — scheinen uns mehr und mehr einem vor-sokratischen Klima näherzubringen, in dem die Gedanken eines Plotin, eines Dionysius Areopagit oder eines Nikolaus von Cues wieder brennende Aktualität erlangen, wie z. B. in der Philosophie eines Stephan Lupasco. Sie passen sich damit auf geheimnisvolle Weise in die keltische Herkunft unserer Kultur ein, oder in die Denkweise von Zen oder Tao der orientalischen Kultur.
Seit Siger de Brabant bis zu Bacon, seit Descartes bis zu Hegel hat das abendländische Denken dem griechischen Anstoß nachgegeben, der unter allen Umständen eine geschlossene Form aufstellen wollte, das Sein und das Wissen verwechselte, und jegliche Transzendenz ausschloß. Endlich ist der wesentliche Moment gekommen, aus dem Flaschenhals der sokratischen Denkweise und des positivistischen Rationalismus, der allein auf Erfahrung aufgebaut ist, auszubrechen. Auf eine Metaphysik der Freiheit wird eine Metaphysik der Wiedergeburt oder genauer gesagt des „Wiederfindens" folgen, in der in einer dynamischen und widersprechenden Dualität des Kosmos und des Chaos, das Sein nur das ist, durch was es ist. Nach sieben Jahrhunderten, in deren Verlauf die Suche nach dem Offensichtlichen uns die Wahrheit vorenthalten hat, findet unsere abendländische Kultur den Weg ihrer wirklichen Berufung wieder. Niemals vorher hatten wir soviel Grund zum Hoffen.

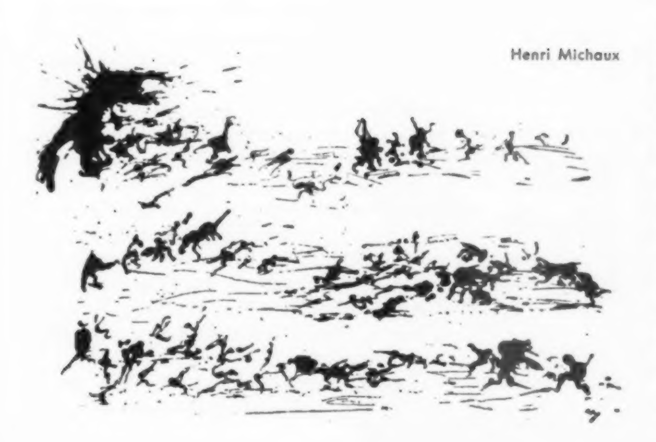


Henri Michaux

MAX BENSE

HENRI MICHAUX

zum 60. Geburtstag am 28. Mai 1959



Henri Michaux

Auch Kunst beruht auf dem Eingriff intelligenter Wesen in den universalen Prozeß menschlichen Geistes, humaner Zivilisation, anhaltend, umkehrend, beschleunigend.

Genau dies rechtfertigt am Ende auch das Auftreten des Ästhetikers, der also nach der Kunst kommt, ihr nachläuft, abwehrend und mißtrauisch wiederum als Eingriff intelligenter Wesen dieses Mal in den Prozeß der Kunst selbst betrachtet, sofern er sie ohne Bedenken zurückwirft auf das, was wahrgenommen und auf das, was mitgeteilt wurde, wahrgenommen vom Maler und mitgeteilt vom Maler.

Wahrnehmung ist aber zunächst nur Wahrnehmung von Zeichen, also Wahrnehmung unzerlegbarer Elemente, Farben, Linien, Flecken, Konturen, Verteilungen, und was dann mitgeteilt wurde, das ist eine Anordnung, eine Auswahl, eine Botschaft in diesen Zeichen.

Ich habe den Eindruck, man nähert sich der Modernen Malerei noch immer wie auf einer Kolumbusfahrt, die Segel gegen den Wind aus dem Westen gesetzt, gereizt durch einen intelligiblen Golfstrom, der vermutlich kein Herz erwärmt, aber jeden sensiblen Intellekt beweglich hält. Man sieht etwas auftauchen aus einem wilden Meer und darf jeden Morgen Neues erwarten, ein Fetzen Seiendes, Schöpfungen, die vorüberziehen, Land, Riffe, kahl und unbewohnbar, Erkennbares und Unerkennbares.

Ich bin der Auffassung, die Moderne Malerei steht noch an ihrem Anfang und im Ganzen stellt sie wahrscheinlich noch gar nicht das Problem ihrer Qualität zur Diskussion, sondern das Problem ihres Seins, ihres Seienden, und zweifellos können ihre Eroberungen noch nicht methodisch verlaufen, sondern experimentell, dem Zufall ausgesetzt, den Anschwemmungen vertrauend; ein einziger Pinselstrich vorausgesetzt, bedeutet der Rest vielleicht schon nicht mehr als ein statistischer Einfang, und die ästhetische Grundfrage stellt sich als metaphysische aller Anfänge: Warum gibt es überhaupt diese Art von Malerei und warum gibt es sie vielmehr nicht? —

Doch diese Frage ist erst zu beantworten, ich meine aus den Prinzipien zu beantworten, wenn die Felder abgesteckt sind, wenn wir wissen, was alles gemacht werden kann, was es alles geben wird, wenn die Unerschöpflichkeit menschlichen Tuns übersehbar wird und solange müssen wir uns vorab damit behelfen, Zutrauen zu gewinnen zu den statistischen Eroberungen, die sich vor unseren Augen vollziehen:

Metaphysischer Tourismus der Maler, ihre unstabile, verhältnismäßige Ontologie, die unserer Anerkennung bedürfen.

Michaux erfand Plum, Plum auf der anderen Seite des Flusses, an dem M. Teste, die Erfindung Valérys, steht, Plum mit den herunter hängenden Armen, den herunter hängenden Kleidern, dem herunter hängenden Blick, den Erfahrungen ausgeliefert, aber voll Anpassung und voll Gleichgültigkeit, nie auf Determination aus wie Teste, dafür beständig in Erwartung der Überraschung. Man stelle sich Plum vor der Modernen Kunst vor, wortlos ihrer Wildnis ausgesetzt, dann hat man die Mehrzahl derer, die sie betrachten.

Doch Michaux ist ja nicht Plum. Er ist aktiv, angespannt und unablässig, er liebt die statistische Eroberung, den riskanten Versuch, der zur Kunst führt und die methodische Beherrschung, die sie schließlich gleichgültig werden läßt, alles bewußt, mit den Mitteln der Zivilisation, die das Extreme in den Feinsubstanzen kondensiert, und so gehört er zu den Malern, die als spirituelle Funktionäre einer Welt aufzufassen sind, die Zukunft hat.

Sehr bewußt, sagte ich. Das Bewußtsein in der Kunst ist vermutlich die letzte Möglichkeit, der „Remission des Geistes" in der Kunst, die Hegel feststellte und die so aktuell ist, erfolgreich entgegenzuarbeiten. Emotion vermag fast nichts. Aber Bewußtsein

in der Kunst bedeutet auch das Eingeständnis des intellektuellen Spürsinns, der theoretischen Vorwegnahme der Produktion, also Ästhetik. Michaux hat seine Ästhetik nie verschwiegen. In Texten wie „Aventures de Lignes", „Signes" und „Vitesse et Tempo" ist sie formuliert — und entwickelt. Das „Abenteuer der Linien" wird zu einer Sprache der „Zeichen" und „Schnelligkeit und Vorübergang" sind filmische Techniken, die eine Synthese der Malerei aus Bewegung und Wahrnehmung versuchen: Schatten von Stabheuschrecken, Flecken wie Kolonnen auf der Flucht, Rhythmen, treibend wie Schollen auf dem Blatt, Farben, die ins Weiße oder Schwarze zurückzusinken drohen. Ich sprach von Botschaften, von Nachrichten, von ästhetischen Informationen, die zu gewinnen wären, hier sind sie.

Kunst als Eingriff intelligenter Wesen in den Prozeß dieser Zivilisation dringt um so tiefer in sie ein, desto stärker, desto überraschender ihre ästhetische Botschaft das Kommunikationsschema der Epoche wiederholt — und suspendiert. Vielleicht wird sie auch um so schneller verbraucht, aber das dürfte uns nicht stören, denn Verbrauch ist eine höchst zuverlässige und menschliche Kategorie des Schöpferischen, auch im Ästhetischen, sofern eben in jeder echten Schöpfung eine gewisses Maß unserer möglichen Freiheit verbraucht wird, die anders als in diesem Verbrauch nicht in Erscheinung träte.

Mir scheint, Michaux bestätigt deutlicher als andere diese Auffassung, daß die eigentliche Natur des Kunstwerks darin besteht, Träger ästhetischer Nachricht zu sein. Und so sehe ich seine Zeichen sich nicht nur auf die Fläche, sondern auf die Zeit und auf die Kolonne zu bewegen, und nach der Entdeckung der Fläche also die Entdeckung der Zeile, der kalligraphische Stil, lineare Malerei im neuen und wirklichen Sinne des Wortes, nicht der Text, der zu einem Bild geordnet wird, wie manchmal bei Ponge, sondern das Bild, das zu einem Text geordnet wird, zweidimensionale Wahrnehmung zur eindimensionalen übergehend, Typographie an und für sich, konkret, pure, Text vortäuschend und zuweilen einfangend: Malerei im höchsten Sinne nach Malevitsch und Wols, nach Kandinsky und Tobey. Malerei weniger als Darstellung und Ausdruck dafür, mehr als Mitteilung und Kommunikation; Schönheit, die weniger realisiert, als codiert auftritt.

Abenteuer, Zeichen, Vitesse und Tempo, Gifte, Drogen, Ideen, Feinsubstanzen codieren und decodieren das Bewußtsein, verändern ursprüngliche Lagen, reduzieren und erweitern es, enthüllen seine Gefangenheit in sich selbst und die tiefe Bodenlosigkeit seines Ichs, das hinter jedem Ich noch ein anderes, das Ich dieses Ichs zulassen muß, wenn es sich nicht ganz verlieren will, Hierarchie aus Ichs, Hierarchie aus Bewußtsein, in die heute die Psychoanalyse von der einen und die Phänomenologie von der anderen Seite eindringen, jede Schicht mit dem eigenen Aspekt sprachlicher und visueller Möglichkeiten und Schöpfungen, wie Michaux es in „Misérable Miracle" beschrieben hat: Mescalin, das das Bewußtkeiner materialen Kunstwerke bedürfen, um ästhetische Zeichen Kandinsky bewies, daß die ästhetische Botschaft der Gegenstände nicht bedarf, um dargestellt zu werden; Mescalin beweist, daß Zeichen keiner Träger, keiner Semantik, keiner Syntax, ja keiner materialen Kunstwerke bedürfen, um ästhetische Zeichen zu sein, Schönheiten ganz in der Gefangenschaft eines Bewußtseins, Halluzinist, herausgelassen nur durch den Kanal der Feder oder des Stifts, aber dann codiert, materialisiert. Denn Gefangenschaft ist immer ein Sein in der Höhle, und der Aspekt der Tiefe ist eine Flucht, Texte wie dunkle Höhlengleichnisse und Zeichen wie rätselvolle Figuren auf der Flucht, neues Archaikum des Bewußtseins; es wird Zeiten geben, die es überleben muß, — Interpretationen können grausamer sein als Feststellungen.

Doch der tiefe Aspekt entwischt leicht, sagt Wittgenstein, lassen wir ihn entwischen, die Haut dieser Malerei ist schön genug.

GESTE UND RHYTHMUS

Als die Generation junger abstrakter Maler Anfang der fünfziger Jahre die Tröpfeltechnik, das „dripping" anzuwenden begann, nahm eine wilde und kopflose Wiederholung jenes Rezepts ihren Anfang, das als tachistisch bezeichnet wird. Kein Zweifel, die Farbspritzerei hat ihre Reize, sie ist unmittelbar und gepfeffert wie eine Marseiller Geschichte. Freilich wird man ihrer rasch müde und ihre Wirkung währt nur kurze Zeit.

Angesichts dieser Malstrudel ist der Begriff des „Tachismus" entstanden — das Wort stammt vom Pariser Kunstchronisten Charles Estienne. Um zu erklären, was es bedeutet und zugleich seine Grenzen abzustecken, hat man ein bizarres Wortgebräu erfunden, das Pollock und Wols in Anspruch nimmt, aber auch die Lineamente Hartungs, die Mikrobensplitter Bryens und die lateralen Rinnsale eines Henri Michaux. Man entdeckte zu jenem Zeitpunkt die japanische Kalligraphie wieder und berief sich auf die Pacific School in Amerika.

Pollocks „dripping", das heißt die Technik des unmittelbaren Besprengens der Leinwand auf dem Boden, hat merkwürdigerweise zu einem neuen Determinismus geführt. Die Malerei beschränkte sich immer mehr auf körperliche Gesten und auf deren zweckdienliche Anwendung im Bildraum. Zwar verlor der Maler mitunter den Kopf, zum Rausch freilich reichte es nie. Woraus folgt, daß die affektive Leere einer derartigen Prozedur der Unverbindlichkeit und der Achtlosigkeit zuviel Bewegungsfreiheit einräumte.

Kein Wunder, wenn heute jedes individuelle Wagnis von der Erkenntnis ausgeht, daß der Tachismus gescheitert ist. Die simple, einfache Mechanik der Geste hat das ganze Arbeitssystem blockiert, sie hat sich als unzulänglich erwiesen und weder die Vielfalt kreativer Momente noch die Möglichkeiten einer künftigen Malerei entwickeln können. Und von dieser Erkenntnis her gewinnt ein neuer Begriff der rhythmischen Räumlichkeit seine Bedeutung. Die Erfahrungen der Aktionsmalerei treffen sich wieder mit dem Ansatzpunkt der anderen Revolution unserer Tage, der europäischen eines Hartung, eines Wols und eines Bryen.

Die raumschaffende Geste setzt sich den Forderungen einer inneren Moralität aus. Der Malakt ist nicht mehr der bloße Ausdruck seiner selbst, der sich im Physischen erschöpft, sondern die vieldeutige Transkription eines Grenzzustandes des Ichs, der das Bewußtsein miterfaßt.

In diesem feinen Gewebe von Spannungen und Idiosynkrasien (deren Vorzeichen sich in einigen Bildern Hartungs aus dem Jahre 1934 erkennen lassen), taucht das Problem der mitexistierenden Zeichen auf, der Beschriftung der Bildfläche. 1955 und 1956 entschloß sich Hartung für die totale Monochromie des Beschriftungsfeldes seiner Zeichen, die Geste Mathieus löste sich auf, aus der Malerei Bellegardes und Tàpies' verschwanden die letzten Letternelemente und die Zeichengruppen Serpans integrierten nunmehr die Bildfläche in ihrer Ausdehnung.

Dennoch blieben Hartung und Mathieu ihrer extrovertierten Haltung treu: der Rhythmus ergab sich aus der Geschwindigkeit, mit der der Strich in den monochromen Raum eingeschrieben wurde. Aber zugleich mit dieser Position entwickelte sich eine Raumvorstellung, die in der rhythmischen Anordnung beruhte und auf einer Harmonisierung der impulsiven Pinselspuren zielte. Eine Richtung mithin, die sich an der Grenze des westlichen Expressionismus (den Begriff im weitesten Sinne des Wortes genommen) und bei den introvertierten Meditationszuständen, der rituellen Kunst des Fernen Ostens, ansiedelte.

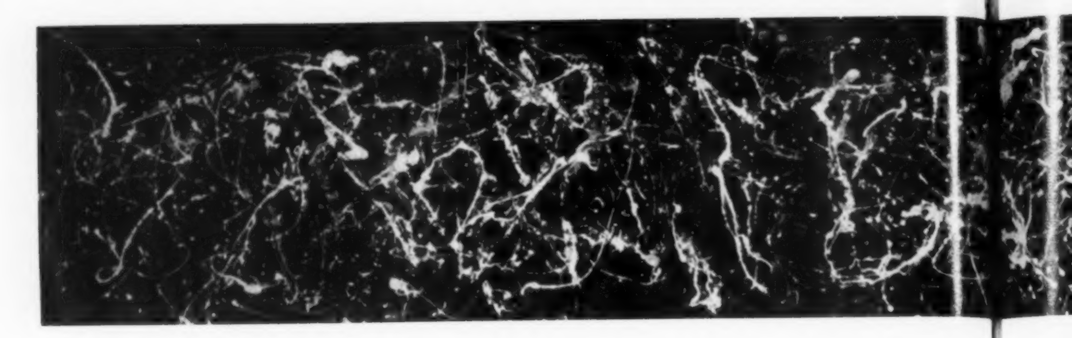
Diese Entwicklung ist auch in Deutschland zu beobachten, wo sie sich deutlich vom orthodoxen Tachismus abhebt, wie er in den

Wa
Imp
Cor

Wassily Kandinsky
Improvisation Nr. 21:
Concerto, 1911

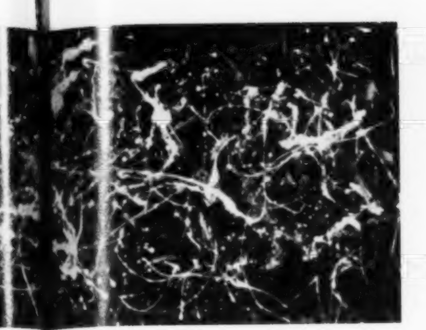


Boris Kleint
Fleckenrhythmus,
Aquarell, 1932



Jackson Pollock
Nr. 2, 1949

Mark Tobey
Left river 1, 1956





Wols
Amour Parfait,
1945

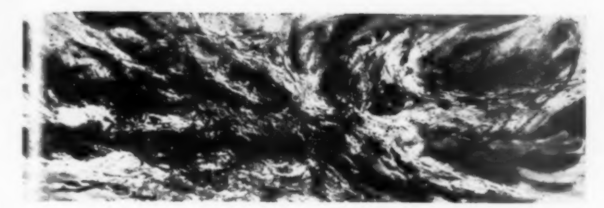
Wols
La Flèche
1951



Willi Baumeister
Wind, Öl, 1951

Julius Bissier
Tusche, 1956





Domoto, Ouverture No II,
1957

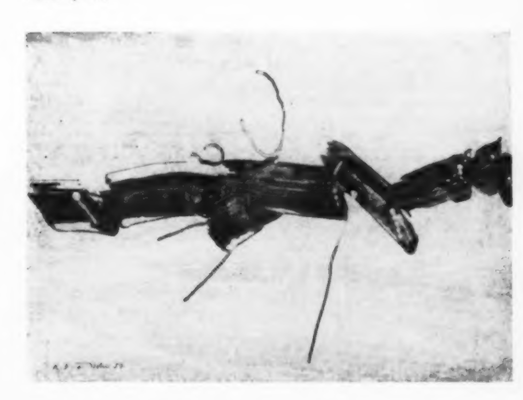


Adriano Parisot
Possibilità della Materia N. 17,
Öl, 1955



Peter Brüning
1958, 100x80 cm

Klaus J. Fischer
Tusche, 1957





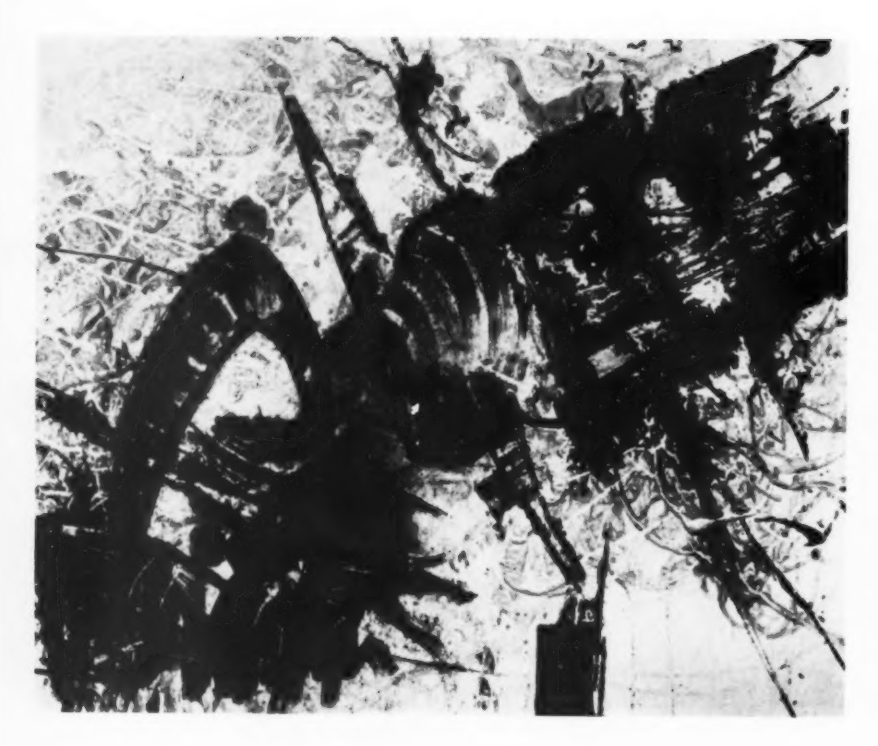
Sam Francis
1956

Winfred Gaul
Tusche, 1957, Originalgröße





Karl Otto Götz
Bild vom 26. 10. 1955
Mischtechnik, 162x130 cm



Gianni Bertini
1955, 60x73 cm



Emilio Vedova
Gelber Morgen,
Tempera, 1953



Willem de Kooning
Easter Monday,
1956





Antonio Saura
Rota, 1956



Franz Kline
Corinthian,
1957



K. R. H. Sonderborg
Tempera, 1957



Conrad Westphal
Z I 17/58, Öl und Tusche, 1958



Gregory Masurovsky
Zeichnung, 1957



Serpan
No. 555, 1957



Bernard Childs
Shelter, Öl, 1955



Galerie La Cour d'Ingres, Paris: Cardenas, 1958



Galerie Denise René, Paris: Lipsi, 1958



Galerie Arnaud, Paris: Borduas, 1958



Galerie Arnaud, Paris: Marcelle Ferron

AUSSTELLUNGEN



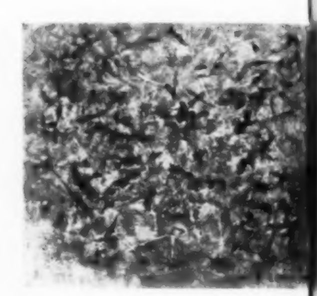
Zimmergalerie Franck, Frankfurt a. M.: Heinrich Wildemann, 1957



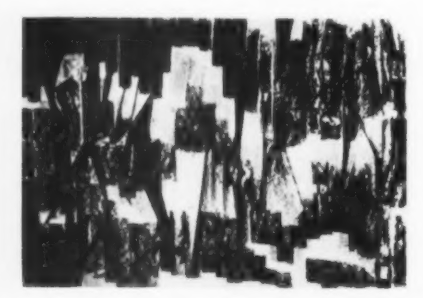
Galerie Legendre, Paris: Kantor



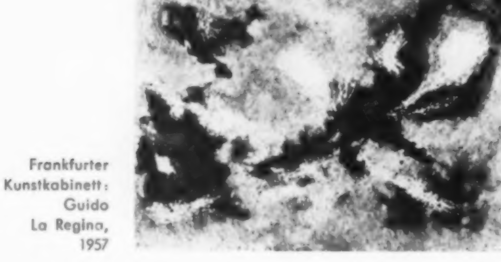
Zimmergalerie Franck, Frankfurt a. M.: Horst Beck

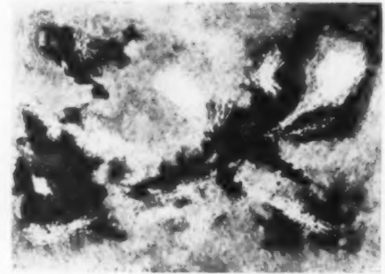


Galerie Ahlers, Mannheim: Lutka Pink



Peter Steinforth, 1959 (Kunstpreis der Stadt Darmstadt)





Frankfurter Kunstkabinett: Guido La Regina, 1957

Na

G



Galerie Ahlers,
Mannheim:
Natalia Dumitresco



Frankfurter Kunstkabinett:
Rudolf Levy, 1932



Kunstverein Darmstadt:
Karl Kunz, 1957



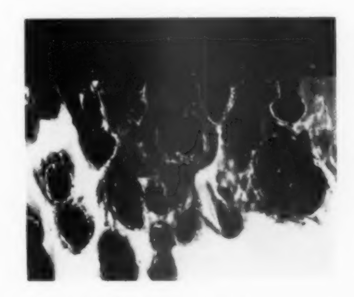
Galerie Hudtwalcker,
Frankfurt a. M.:
August Puig, 1957



Darmstädter Galerie:
Helga Föhl



Graphisches Kabinett, Heidelberg:
Wolf Heinecke, 1958



Galerie d'Art Moderne, Basel:
Alberto Burri, 1958



Galerie Günther Franke, München:
Fritz Koenig

Gesellschaft der Freunde junger Kunst,
Baden-Baden:
Fritz Hundertwasser





Auf dem Wege nach S. Angelo auf Ischia entdeckte der Wiener Bildhauer Heinz Leinfellner (Siehe den Ausstellungsbericht „Drei österreichische Künstler") links abgebildete Höhle. Sie war mit einem Gebilde aus Lavabrocken verschlossen; ein Fischer verbarg darin sein Arbeitsgerät. Mit dem angeborenen Bildsinn seines Volkes hatte er aus den Steinen zwei Figuren aufgetürmt. Jahre später fand Leinfellner die Gestalten schon etwas verwittert vor, doch hatte die eine noch ein Gesicht erhalten. Leinfellner ließ dieses „Naturkunstwerk" keine Ruhe. Zu Hause entstand eine Reihe von Sitzenden Figuren. Sie wurden zu ragenden Wächtern, während in den Bogenformen der Sitzbank, die mit den Beinen der Gestalten zu einer Einheit verschmilzt, das Motiv der Höhle nachklingen mag. J. R.

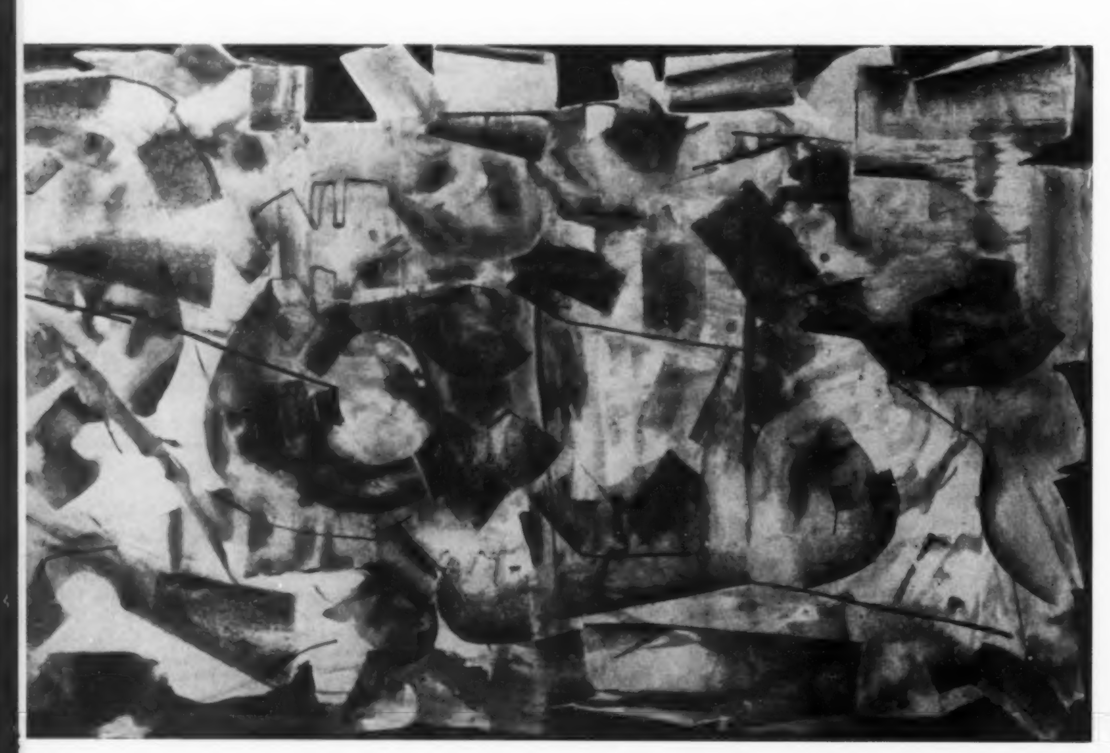


Herbert Zangs
1957



WIR STELLEN VOR: Herbert Zangs

Geb. 1924 in Krefeld. Studium an der Staatl. Kunstakademie Düsseldorf von 1946—1949.
Längere Aufenthalte im Ausland: 1948 in der Schweiz, 1949 in Italien, 1950 in Spanien und Südfrankreich, 1951 in Holland und Belgien, 1952 in Tunis und Algier, 1953 in Griechenland, 1954 in Ägypten und Jugoslawien, 1955 in Spanien und Paris, 1956 in Italien und Paris. Lebt zur Zeit in Krefeld.
1952 erhält er den „Niederrheinischen Kunstpreis" der Stadt Krefeld, 1956 einen Preis der Stadt Düsseldorf und 1958 den 1. Preis des Franklin Institute of America für den besten Entwurf eines Wandmosaiks für die Berliner Kongreßhalle. Ferner erhielt er 1957 ein Stipendium des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie.
Neben seiner Teilnahme an Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes, des „Premio Lissone" und der New Vision Centre Gallery in London fanden Einzelausstellungen seiner Arbeiten in Krefeld, Düsseldorf und London statt.



Herbert Zangs
1957

ist keine Technik mehr und kein malerisches Verfahren, sondern eher ein offizielles Avantgarde-Dogma, wobei die Ausdrucksvehemenz überfordert wird.
Dagegen entsteht ein neuer Blickpunkt des Raumproblems in den Bildern Brünings, Thielers und Platscheks. Die Raumbildung vollzieht sich innerhalb einer rhythmischen Totalität und nicht mehr durch Anspielungen auf subkutane Filigranstrukturen. Die Malmaterie ist derart angelegt, daß das bloße Auge die Orientierungspunkte ablesen kann, die durch die Oberfläche wachsen. Diese neue Räumlichkeit hat wie ein Rückschlag auch Sonderborg getroffen. Seine Folgen technoider Elemente bilden immer mehr einen integrierten Raum.
Die heutigen Entwicklungen der Abstraktion sind als Suche nach einem fundamentalen Gleichgewicht zu verstehen; eine Versöhnung zwischen Intelligenz und Instinkt, zwischen einem Lyrismus, dessen Engagement mystisch ist, wie in den höchst durchgeistigten Bildern Rothkos und einem Lyrismus der umfassenden Kommunikation, dessen Intention Mathieu freigelegt hat.

Pierre Restany

DAS NICHT-FORMELLE

Nicht was geschieht, sondern daß etwas geschieht, darauf kommt es an. Geschehen wird nur vorangetrieben, wo Entscheidungen fallen. In ihnen ist der Machende auf Gedeih und Verderb engagiert. Es kommt auf Art und Grad der Intensität an, mit der geschaffen wird. Durch die Intensität, durch die Entflammung gräbt sich der Brand die „Lichtungen", wie Heidegger sagen würde, in deren Offenheit das „was" erscheint.
Es kann von keinem Gegenstand ausgegangen werden, weil ein vorstellbarer Gegenstand einem anderen Bereich als dem des Geschehens angehört. Vorstellbares ist vor uns hingestellt, es kann nicht ins Geschehen gerissen werden, denn dann entschwindet es als Vorgestelltes. Vorgestelltes kann aber nachgemacht werden. Es wird dann noch einmal und schlechter vorhanden sein: ohne das Traumhafte, das zur Vorstellung aufgestiegen ist. Der eigentliche Schaffensprozeß liegt sozusagen vor dem Auftauchen der Vorstellung, nicht in ihm und kann nach ihm nicht noch einmal anfangen. Auf den Anfang aber kommt es an. Schaffen heißt, etwas heraufbringen, was nicht war, anfangen heißt, Entscheidungen fällen. Das unbekannte „wohin" ist der Sog, dem der Schaffende folgt, wenn er aus sich heraus und in ein anderes eintreten will. Daß es etwas geben könnte, das mehr ist als er selbst, daß etwas geschehen könnte, das über ihn hinausginge, daß Freiheit sich ereignen könnte, das ist das Abenteuer und Wagnis, das den Inhalt des Bildes ausmacht.
In welchen Raum hinein geschieht nun dieses Geschehen? Nirgends hinein, weil das Geschehen seinen eigenen Raum mitbringt, das Geschehen ist das Ereignis des Raumes, dieses Räumliche selbst. Der Raum ist die Inkarnation des Geschehens. Der vorgeformte Raum, der dreidimensionale, vorher vorgestellte Raum, der Raum der Tiefenperspektive fängt alles in ihn Eindringende auf und stellt es auf seiner Bühne wie ein verhaftetes Ding, wie ein Monument, zur Schau. Die Kunst der Perspektive muß wesentlich auf Repräsentation, auf ein Zurschaustellen aus sein. Die Kunst, den Raum als ein Gravitationsfeld von Richtungspotenzen zu zeigen, als ein Feld, in dem sich immerwährend bewegter Raum vollzieht, bricht diese Schaustellung ab. Bewegter Raum ist nichts Andringendes, nichts, was das Begreifen des Betrachters fesseln will, es ist grundsätzlich das Gegenteil: Hineinschwinden aller Figurationen, aller Geschehnisträger in ein Feld, das als ein Universum in jedem Punkt Mittelpunkt ist. Daher findet auch die aufteilende Bezugsetzung auf den Ausschnitt des Vierecks der Fläche nicht statt, jenes Ordnungsschema, das sich innerhalb des Vierecks als Balance einspielen muß. Ein solches Schema muß die eingrenzenden Horizontalen und Vertikalen oder Ränder in sich hineinnehmen wie ein Kreuz, irgendwie muß die Außenbegrenzung als Herzfigur des Inneren wieder auftreten, sonst könnte der Ausschnitt nicht in ein geschlossenes Bild verwandelt werden. Aber eine solche Setzung und Voraussetzung muß die Akzente schließlich in eine gleichgewichtige Ruhe auflösen, die den Impulsen ihres Vortrages widerspricht.
Das aus Bewegungsstößen erzeugte Feld hingegen ist selbst Bewegung und vermag die Bewegungsimpulse zu entfalten. Die Folge davon ist, daß nicht nur das Eingefangene und Festgestellte ausgeschieden bleibt, nicht nur die Wendung des Bildes zum Beschauer unterbleibt, sondern daß das Bild über die Ränder hinaus atmet, schwebend über jeder Einschränkung steht und die Kraft seiner Bewegung in ein Kontinuum schickt. Für die perspektivische Schaustellung ist Sichtbarkeit eine Art von Bühnenbeleuchtung, für den konstruktiven Charakter des gegenstandslosen Bildes ist Sichtbarkeit die Verfugung aller Bildelemente ineinander zu einem Block, für die Hervorbringung des bewegten Raumes aber ist Sichtbarkeit das Numinosum, das die Aufhebung von Raum und Zeit bewahrt.

Conrad Westpfahl

AUSSTELLUNGEN

PARISER KUNSTBRIEF

In den Pariser Ausstellungen der letzten Wochen hat die Skulptur einen beträchtlichen Platz eingenommen. Sie beanspruchte im Fall von Calder sogar entschieden mehr Raum, als in der Galerie Maeght für diese schwarzen Ungetüme vorhanden war. Sie sind eindeutig auf eine Aufstellung im Freien berechnet und wirken für die gepflegten Säle dieser Galerie auch nicht salonfähig genug. Die Formen haben etwas von Kafkaschen Spinnen, in die Riesendimensionen von Alpträumen versetzt, in denen die aufgestellten Füße hohe Torbogen bilden. Wenn es sich dieses Mal nicht um „Mobiles", sondern um „Stabiles" handelt, so erwecken sie darum keineswegs den Eindruck von statischer Ruhe, sondern vielmehr von einer Bewegung, die momentan zum Stillstand gekommen ist und in jedem Augenblick wieder einsetzen kann. Figurale Schattenbilder reihen sich hintereinander wie in einer Pantomime, bilden rhythmische Einheiten, die sich auflösen, wenn wir von einer anderen Seite an sie herantreten. Wie immer ist der Humor Calders an der Formgebung beteiligt, aber es fehlt diesen massiven Eisenkonstruktionen etwas das Spielerische, was im guten wie im bösen verstanden werden kann.
Lipsi hatte gut daran getan, aus seiner Ausstellung bei Denise René die allzu schweren und monumentalen Skulpturen herauszunehmen, auch wenn die verbliebenen Kleinplastiken keinen vollen Eindruck von Art und Umfang seines Werkes vermitteln konnten. Die heutigen abstrakten Formen sind — wie es R. V. Gindertael in der Einführung des Bildbändchens darlegt, das zu dieser Ausstellung in der Sammlung „Prisme" erschienen ist — unmittelbar aus der Beziehung zur Natur entstanden, die sich in früheren Jahren deutlicher in pflanzlichen Strukturen verriet. Aber ein Hauch organischen Lebens ist auch in den (jetzigen) strengen Volumen zu spüren, die in der porösen Haut des Lavasteines zu atmen scheinen. Dabei beschränkt sich die innere Melodik dieser Skulpturen auf das feine Spiel der Schnittlinien und Flächen, von Rundung und Höhlung. Alle Schwere wird in der leisen Schwingung der Umrisse aufgehoben, die bewegter und weiter ausladen, wenn die plastischen Körper sich auf schmalen Füßen in den Raum erheben.
Auch von den drei jungen jugoslawischen Künstlern, die zuvor in der Galerie Denise René zu sehen waren, hat der Bildhauer Bakic neben den beiden Malern strikter, konstruktivistischer Richtung, Picelj und Srnec, den stärksten Eindruck hinterlassen. Von Steinskulpturen elementarer Formen aus der Welt von Brancusi und Arp ist er zu Bronzen aus Metallflächen übergegangen, die sich im Raum drehen und wenden. Sie wirken wie Schalen von Körpervolumen, die sich im Nichts aufgelöst haben, ihnen jedoch ihre figuralen Umrisse aufdrückten.
Vermählen sich diese Formen gleichsam der Luft, so wird diese von den Gestäben Krickes wie von Raubvögeln durchschossen, die mit gespreiztem Gefieder übereinander herfallen, sich ineinander verbeißen. In zerrissenen, zackigen Kurven steigt die Bewegung an und fällt in sich zurück. Kricke nimmt hier die dynamische Zerstreuung der Linienimpulse seiner früheren Drahtplastiken wieder auf, die vorübergehend in flächigen Zusammenfassungen gebändigt war. Aber die generelle Ausdruckskraft jener ganz ungegenständlichen Konstruktionen engt sich in den jüngsten Kleinwerken — bei Iris

Clert ausgestellt — insofern ein, als sich in ihnen graphische Bilder von möglicher thematischer Deutbarkeit verstecken.
In umgekehrter Richtung geht Andréou ständig weiter in der abstrakten Verwandlung seiner meist fabulösen Sujets, wie Feuer- und Sonnenvogel oder Sirene, die in den letzten Formulierungen höchstens noch wesenhaft erfaßbar sind. Andréou hat aus der Technik der Messingschweißerei eine flexible Sprache entwickelt, indem er Stücke jeder Größe und Form verwendet, die ihm geschmeidigste Linienführungen und kühnste Gleichgewichtsverlagerungen erlauben. Die Platten sind letzthin häufig durchbrochen, so daß Metallskelette entstehen, die in wulstigen Gelenken zusammengeschmiedet sind. Lebendige Phantasie und Formbeherrschung wirken zusammen, um diesen Werken Geltung zu verschaffen (Galerie Mourge).
In der Holzskulptur von Cardenas, die in der Galerie La Cour d'Ingres ausgestellt war, leben magische Vorstellungen weiter, die ihre Quellen in der exotischen Heimat des Künstlers haben. In geheimnisvollen Metamorphosen wachsen sich Urwaldpflanzen zu Figuren aus, die wie in unnahbarer Würde in die Höhe ragen. Schriftzeichen vergangener Kulte erfahren hier eine plastische Isolierung, die manchmal zu sehr das Elegante streift.
Im Sektor der Malerei war die Ausstellung der Gouachen von Landskoy in der Galerie Claude Bernard etwas enttäuschend, so viel Finesse sich auch in der Farbgebung dieser Blätter verrät. Aber ein dekorativer Zug tritt in ihnen zutage, den Landskoy in seiner Ölmalerei wirksamer verbrämt. Merkwürdig, wie stark manche dieser Kompositionen mit ihren verspielten Elementen auf schwarzem Grund an Spätwerke Kandinskys denken lassen, als ob beim einen wie anderen vergessene Bilder russischer Volkskunst sich in die abstrakte Formenwelt eindrängten und fröhlichen Spuk darin trieben.
Der polnische Maler Kantor profitierte zweifellos von dem wohlwollenden Interesse, das heute den Malern der Ostländer entgegengebracht wird, die als Boten der kulturellen Wiederannäherung über die Grenze kommen — und sich meist als sehr vertraut mit den westlichen Kunstströmungen erweisen. Die Art vulkanischer Landschaften, die in der Galerie Legendre zu sehen waren, ist uns nur zu bekannt, aber Kantor verleiht ihnen eine recht ungewöhnliche Kraft, in der Pathetik des Farbauftrages sowohl wie in der Wahl der überraschenden Mitteltöne, die zwischen tiefem Dunkel und reinem Weiß vermitteln. Alle Effekte flüssiger und fester Farbe, breiten Striches und feinsten Lineamentes sind ausgekostet, und jede Komposition auf ihr besonderes Thema hin durchgearbeitet und zur Geschlossenheit gebracht.
Eine andere, lyrischere Abart derselben Gattung, in Paris als „paysages imaginaires" bezeichnet, vertritt Abidine, den die Galerie Schöller jr. vorstellte. Es sind eher Himmelslandschaften, voll grauen Gewölks, durch das farbige Zeichen brechen, von gewittriger Buntheit, die eine etwas künstliche Stimmung erzeugt.
Die Malerei dreier anderer Künstler wies eine spezifischere Pariser Tendenz auf, die mehr auf innere Belebung als auf äußere Expansität gerichtet ist und in der jeder von ihnen einen anderen Grad der Verdichtung erreicht. Sie ist noch am lockersten bei Fiorini, der zu den Malern der Galerie Jeanne Bucher gehört und als Graphiker bekannter ist. In seinen Bildern kommen landschaftliche Motive kaum verhüllt zum Vorschein, auch dort, wo die Häuser zu bloßen Kuben, die Wälder zu Vertikalstrukturen geworden sind. Im unteren und oberen Bildstreifen treten die Konturen deutlicher hervor, Nähe und Ferne bezeichnend, zwischen denen der Mittelgrund oft im Ungewissen bleibt, in bräunliches Helldunkel getaucht oder auch von diffusem Blaulicht durchtränkt. Das Kolorit ist reicher und schillernder bei Abboud, und er belebt damit Formmosaike, die er ohne allen gegenständlichen Anhalt aus sich selbst entstehen läßt. Sie setzen sich meist aus Partikeln loser geometrischer Ordnung zusammen; aber zuweilen kräuseln sich die Linien in einer barocken Verve, die der verhaltenen Poesie dieser Malerei einen lebhafteren Klang verleiht.
Gehörte schon die Ausstellung von Abboud in der Galerie La Roue zu den erfreulichen Überraschungen dieser Wochen, so hinterließ die von Kay Sato in der Galerie Massol einen noch nachhaltigeren Eindruck.
Die Malerei dieses Pariser Japaners ist von einer geheimnisvollen Intensität, in der alle Materie verzaubert scheint. Lebendige Steine wachsen zu undurchdringlichen Mauern zusammen, in denen versteckte Farbfenster aufleuchten. Oder dichtes Liniengewirr überzieht den Grund wie mit Maschenwerk, durch das wir plötzlich lauernde Gesichter erspähen. Auch die großen Formate sind in aller Vielformigkeit begrenzt durch einheitliche Farbtöne, von beruhigtem Schieferblau oder feurigem Rot, die sie zusammenfassen.
Schließlich sei der Schreiberin erlaubt, auf eine von ihr in der Galerie Arnaud veranstaltete Ausstellung hinzuweisen, die unter dem Titel „Spontanéité et Reflexion" 7 Maler vereinigte, die Paris bisher nicht oder nur wenig bekannt geworden sind. Der äußerst subtilen, abgeklärten Malerei von Borduas stellte sich das lebhaftere Temperament von Marcelle Ferron entgegen, dem „dirigierten Fluß" von Hugo Weber die sehr entschiedene Diktion von Esther Hess. Von deutscher Seite nahm Sonderborg an dieser Ausstellung teil, der besonders mit einem neuen schwarz-weißen Ölbild Aufmerksamkeit erregte.

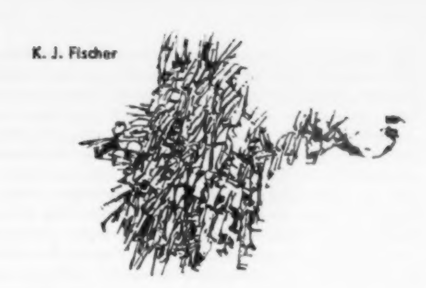
Herta Wescher


Hans Platschek

AUSSTELLUNGEN IM SÜDWESTRAUM

In der Darmstädter Galerie von Ludwig A. Bergsträsser stellte Helga Föhl aus. Die junge Plastikerin (geboren 1935 in Berlin, Schülerin von Hoffmann-Lederer) hat in Darmstadt von 1954 bis 1956 die Werkkunstschule besucht. In Berlin arbeitete sie bei Hans Uhlmann. Die Künstlerin ist eine Entdeckung der Galerie. Sie stellte vor längerem dort eine Eisenplastik aus, die sie „Blume" nannte: ein wuchtiges Gebilde, das von Picasso die kantige Form übernommen hat. Diesmal ist ein großer Teil ihres Werkes zu übersehen: drei Orpheusstatuen geben ihre Entwicklungslinie an. Der stehende Orpheus ist eine kolossale Konzeption, die das heikle Thema noch unvollkommen bewältigt. In der stämmigen zweiten Figur klingt Zadkine an. Die dritte Gestalt schließt das Volumen fester zusammen, verschlingt die Eisenteile, bereits eine packende, eigenwillige Lösung. Die Schweißtechnik, geschlagenes Eisen, mit deutlich sichtbaren Nähten, ermöglicht der Künstlerin kaum, die Oberfläche zu verfeinern. In den geschwärzten Gipsfiguren, dem „Wasser" I und II ist die fließende Bewegung schön herauskristallisiert. Außerordentlich wirkt die Zementplastik, die wie ein Kaktus, eine Urwurzel aufsteigt, wobei das Motiv der greifenden, baggerartigen Finger auffällt. Die Entwürfe sprechen für eine ungewöhnliche Begabung. Der Widerspruch zwischen der drohenden, monumentalen Eisenform und der intimen Thematik — Blume, Pflanze, Orpheus — mag die Künstlerin zu neuen Lösungen inspirieren, die augenblicklich auf der Linie eines barocken, expressiven Ausdruckswillens liegen.
Die jüngste Ausstellung der Darmstädter Galerie ist graphischen Blättern von Max Beckmann gewidmet. Es handelt sich um Arbeiten aus den 20iger Jahren, die in Handabzügen gezeigt werden und den souveränen Strich, die Meisterschaft dieses Malers, erneut zum Bewußtsein bringen.
Die Galerie Beyeler in Basel hatte eine beachtliche Sammlung präkolumbischer Plastik ausgestellt. Die 126 Ausstellungsstücke, sämtlich aus Ton, haben Figuren, Krieger, Köpfe, Mann und Frau, Tiere wie Hunde, Enten, Schweine, Tusa (Nagetier) zum Motiv und dienten vielfach als Gefäße. Seltener sind die Darstellungen von Gottheiten wie der Maisgöttin. Über diese Kunst hat kürzlich im „Kunstwerk" Juliane Roh ausführlich berichtet. Diese außerordentlich plastische, durchweg quadratische, in ihrer elementaren Primitivität erschreckende Kunst erinnert an sumerische Entwürfe, doch die Kunst der Sumerer steht wohl auf einer verfeinerten, höheren Stufe als diese taraskische oder totonakische Kunst.
Die Galerie d'art moderne in Basel widmete eine ihrer letzten Ausstellungen den Teppichen von Woty Werner: einprägsame Farbklänge. Neben diesen abstrakten Wandbehängen haften ein blaues, mit roten Etiketten durchspieltes Gemälde von Singier und ein Balkenkreuz von Soulages.
Alberto Burri ist ebenfalls durch die Galerie d'art moderne dem Schweizer Publikum in einigen ausgewählten Stücken vorgestellt worden. Der römische Maler ist durch die kühne Verwendung so brutaler Materialien wie Sackleinwand, Bleche, Holzleisten berühmt geworden. Er selbst lehnt die Bezeichnung „Collagen" für seine Materialbilder ab. Sie sind auch keine Verschmelzung von unbearbeiteten Materialteilen, wie bei dem schon klassisch gewordenen Schwitters, sondern Burri komponiert die Bildfläche aus meist einheitlichen Stoffen, so neuerdings aus Blechen. Er macht das Material durch „Risse, Brandstellen, Löcher" bewußt. Das merkwürdigste ist der Effekt: aus grobem Material formt sich die römische Tafel, die Harmonie eines altlateinischen Dekrets; die innere Monumentalität der Bilder fügt sich in die lateinische Überlieferung. Ein ebenso überzeugendes wie folgerichtiges Oeuvre, das nicht durch Formen, Motive, sondern neue Materialien geleitet wird.
Der Maler Peter Steinforth, der den Preis der Stadt Darmstadt erhalten hat, ist ein ausgesprochen konstruktiver Kopf, was in seiner Graphik deutlich zum Ausdruck kommt: er sucht Wirkungen, wie sie durch den Kubismus eingeleitet wurden, in einem gestuften Schwarz-Weiß einzufangen. Seine letzten Blätter stellen Schwärme dar, die an Heuschrecken erinnern und doch die Dynamik der Rakete, anders als der radikale Hamburger Sonderborg, spiegeln. Aber Steinforth sucht konstruktive Plastik im Bild, nicht die dynamische Explosion. Er ist ausgeglichener als die energische Bildverstrebung ankündigt. Die Schwierigkeit liegt bei diesem Maler in der Farbe. Er beherrscht sie noch

K. J. Fischer



unvollkommen, aber holt offenbar zu einer Lösung aus, die weiter führt als konventionelle Bravour.

Die Galerie Bekker vom Rath in Frankfurt, das „Kunstkabinett", hat ein neues Gesicht erhalten. Das indirekte Oberlicht macht die Galerie jetzt zu einem wirklichen Ausstellungsraum, störend wirkt jedoch das Mobilar. Man sollte es — am besten vollständig — wieder entfernen. Erst dann wird man einen Maler wie La Regina, der kürzlich dort ausstellte, besser beurteilen können, da die Farben der Möbel sich ungebührlich vordrängen. Der Kritiker Argan stellt La Regina als Vertreter der Eigenschöpfung (nicht des vergleichenden Sehaktes) vor: „Das Bild besteht nicht vor der Malerei, sondern geht aus ihr hervor." Selvanix hat Regina in Frankfurt eingeführt. Ausgestellt wurden die letzten Werke des 1909 in Neapel geborenen Malers. Regina lebt heute in Rom und hat schon in den Vereinigten Staaten, aber auch in Deutschland ausgestellt. Er hat in einem Magnelli verwandten Stil 1951 mit abstrakten Raumstreben begonnen, die sich später in Farbkarees verfeinert, ja aufgelöst haben. Im Mittelpunkt steht die Vertikale. Ein rotes Bild aus der Galleria dell Carrozze in Rom zeigt, wie sehr er die Formstruktur farbig zu durchdringen vermag. Die jüngsten Bilder sind mit starken Rots, Blaus, Graus grundiert. Auf dieser einstimmigen Grundfläche entwickelt er Flugmanöver von Farbspritzern, die fast durchweg in der Diagonale geführt sind. Tachistische Elemente künden sich in der versprühten Farbe an. Er erreicht damit nicht die konzentrierten Farbeffekte eines Chigine, aber offenbar will er Räume aufschließen, den Pinselzug gegen den glühenden Grund setzen: was in einigen Bildern überzeugend gelungen ist.

Die Gedächtnisausstellung von Rudolf Levy (Ölbilder) bringt die viel zu wenig beachtete Wanderausstellung in Erinnerung, in der dieser bedeutende Maler vor einigen Jahren geehrt wurde. Es ist ein Verdienst des Frankfurter Kunstkabinetts, noch einmal 27 Ölbilder — zumal der letzten Lebensjahre — zusammengefaßt zu haben. Levy ist 1875 in Stettin (Pommern) geboren und verbrachte seine Lehrjahre in Karlsruhe und München, ging dann nach Paris und Florenz. Mit Ahlers-Hestermann und Weisgerber, der 1914 gefallen ist, tauchte er 1903 in Paris auf. Purrmann und Oskar Moll, mit denen er befreundet war, folgten. Sein Platz wurde das „Café du Dome", wo auch Wilhelm Uhde und Hermann Uhde-Bernays verkehrten. 1907 ist er dann in den Bannkreis von Henri Matisse getreten, der noch in seinem „Balkonzimmer" (Mallorca, 1935) gegenwärtig lebt. Er arbeitet im Schatten der „Fauves", aber die Kunstgeschichte rechnet ihn nicht dazu. Levy war eine jener vielseitigen Begabungen, die für die Mitlebenden ein Stimulans, ein Anlaß zu Legenden und Anekdoten werden. Er war von 1914—1918 Soldat und tritt dann in Beziehung zu Flechtheim (1922). 1933 verläßt er Deutschland, siedelt nach Ischia über, 1940 nach Florenz, wurde aber von den Gestapobütteln geschnappt und nach Auschwitz transportiert. 1945, nach der Befreiung, war er nicht mehr unter den Lebenden. Dies tragische Schicksal trifft kein Genie, aber eins der beachtlichen Talente der deutschen Malerei. Rückblickend läßt sich die wachsende Vertiefung dieses Malers gerade in den letzten Jahren vor seinem Tode erkennen, denn „Stilleben Do" 1942, das an Braque erinnert, und sein letztes „Stilleben mit gelber Tasse", 1943, offenbaren eine dingliche Magie, wie wir sie bei Morandi finden. Schon sein bestechendes „Stilleben mit Flasche" (1941) erreicht eine Präzision der Aussage, die ihn jenseits seiner so warmen, einprägsamen Anfänge zeigt. Es wäre falsch, Levy aus politisch-menschlicher Sympathie zu überwerten, aber daß er in der stetigen Verknappung seines Stils, in der wachsenden Musikalität seiner Komposition einen respektablen Platz in der gegenwärtigen deutschen Kunstgeschichte verdient, ist nicht zu widerlegen. Das gilt umsomehr, als sich auf den Grenzgebieten zwischen der ausklingenden gegenständlichen Malerei und der Abstraktion Künstler angesiedelt haben, die über der leidenschaftlichen Auseinandersetzung um die Grundfläche und die absolute Farbe außer Acht gelassen wurden. In der Ausstellung fallen besonders einige Porträts auf, darunter sein letztes Selbstbildnis von 1943. Man denkt an die Aussage Modiglianis über den vereinsamten Menschen. Was für eine böse Härte liegt im Porträt Wallerstein (1943)! Wie weit ist das von den lichtfrohen, melodischen Landschaften wie der „Landschaft von Sanary", 1923, entfernt!

Die Galerie Daniel Cordier in Frankfurt, die sich in Paris so energisch für K. O. Götz und Bernard Schultze einsetzt, hat ihre zweite Ausstellung dem Maler Henri Michaux gewidmet. Max Bense hat die Ausstellung, bei der wieder „tout Frankfurt" erschienen war, in einem meisterhaften Abriß eingeführt, der in diesem Heft abgedruckt ist. Er hat auch die Einführung im Katalog geschrieben, übrigens eine der erhellendsten Arbeiten über die gegenwärtige Malerei, die ich kenne. Es ist bezeichnend, daß gerade Bense diesen Maler einführt, weil dieser Philosoph von dem experimentellen Trieb der Epoche (ähnlich wie Franz Roh) besessen ist. Gerade darum sind sie entscheidende Wegbereiter, weil man moderne Kunst ohne den Sinn für äußerste Selbstgefährdung des sublimen künstlerischen Prozesses schwerlich deuten kann. Michaux nennt sich ein „Löschblatt", in dem sich die unzähligen „Durchquerungen, die in ihm zusammenströmen", abdrücken. Die Preisgabe des Absoluten, die darin zum Ausdruck kommt, rückt die Kunst dem Werdevorgang in einer geradezu erschreckenden Weise näher, das heißt, der Vorgang als solcher wird zum entscheidenden Wert, nicht das Resultat, das Maß an absolutem, ewigem Gehalt, das im „Kunstwerk" eingefangen ist: das ist der äußerste Gegensatz zur Lehre Heideggers vom Kunstwerk. „Vom Standpunkt eines strategischen Spiels, das immer ästhetische Botschaften vermittelt, sind die Bilder und Texte Michaux' Resultate des Kampfes zwischen Automatismus und Störung." (Bense). Der Kritiker steht daher vor einem neuen Problem. Legen wir die absoluten, ästhetischen Werte zugrunde, die das Auge des geschulten Kritikers ja auch nur inspirativ aufnehmen kann, versagt die Kritik. An solchen Maßstäben gemessen wäre Michaux weit weniger als Dubuffet, der geistige Strukturen ins Bild dichtet. Michaux geht so weit, Mescalin zu benutzen, Bilderschrift unter der Wirkung von Drogen aufzuzeichnen. Wo aber beginnen die uns wichtigen Kunstergebnisse? „Ich bin der Auffassung, die moderne Malerei steht noch an ihrem Anfang und im Ganzen stellt sie wahrscheinlich noch gar nicht das Problem ihrer Qualität zur Diskussion . . ." Diesen Satz von Bense können wir angesichts der Arbeiten von Michaux nur unterstreichen: wir bewegen uns am Rande eines Abgrunds, der in uns unbekannte Dimensionen führt, und im Wagnis scheinen mir die Franzosen bewußter, entschlossener als unsere deutschen Maler, so nahe ihnen die Entdeckung des schöpferischen Vorgangs sein muß: über hundert Jahre Romantik kreisen fast ausschließlich um dieses Problem.

Wenn auch Michaux mit dem kürzlich in Frankfurt Gezeigten durch die Problemstellung überragte, behauptete sich doch ein Künstler wie Horst Beck in der Zimmergalerie Franck durch die ungewöhnliche Feinheit seines Farbgefühls. Diese Zimmergalerie zeichnet sich durch den Mut aus, auch unter ungünstigsten Bedingungen ihre Künstler durchzusetzen: man muß einige Stockwerke bis unters Dach klettern, um in dem bescheidenen Raum die Tafeln des 1911 in München geborenen Malers zu sehen. Die Farbe ist hauchdünn aufgespachtelt. Er durchwirkt sie mit Rauhungen, zuweilen tritt der Grund selbst zutage. Auf die Farbfelder sind Placken gesetzt, so daß eine Art Farbmaserung entsteht, die durch Ritzen, Risse, „Störungen" belebt ist. Besonders schön wirken eine „Weiße Straße" an einem grünen (Fluß)bogen in der braunen Gemarkung: das sind natürlich unzulässige Assoziationen, aber Becks Farbfelder erinnern erstaunlich an Flugbilder. Gelbrote Startbahnen von Farbfluchten, grau überplackt, ein rotblaues Bildemblem haften wie feurige Kacheln. Beck malt zur Zeit die Glasfenster für die St. Meinhardtskirche in Radolfzell am Bodensee aus, er lebt in der Schweiz, Deutschland und Paris. Nach Beck hat es Heinrich Wildemann in derselben Galerie nicht leicht, von seiner Originalität zu überzeugen. Wildemann hat vor zehn Jahren schon einmal bei Franck ausgestellt. Er hat einen sicheren Farbgeschmack und arbeitet mit einstimmigen Farbtönen. Poliakoff hat uns vorexerziert, wie man solche Farbsegel gegeneinander manövrieren lassen kann. Wildemann verfehlt niemals den Farbton, aber seine schematische Komposition enttäuscht.

Die Galerie Hudtwalcker in Frankfurt a. M. — die der bekannte Jazzspezialist Olaf Hudtwalcker leitet — pflegt die hohe Qualität, weniger das Wagnis. Neben der großen Rolf Nesch-Ausstellung im Frankfurter Karmeliterkloster, die aus Hamburg etwas reduziert herübergekommen ist, hatte sich Hudtwalcker unbekannte Grafiken — im ganzen 19 — vorbehalten, die bisher nicht ausgestellt wurden. Diese Grafiken in Ölkreide — neben den schönen Lithos der Winterserie und den manchmal problematischen Metalldrucken — sind ein einziger Genuß. Sie legen den Vergleich mit Munch nahe, da Nesch dieselben glühenden Farben für die Frauen am Fjord, — hinreißend das rote Mädchen, die Badenden — verwendet. Nesch kommt aus der expressiven Konzentration auf das Wesentliche, weswegen seine Tiere, Bäume oft Mataré verwandt scheinen. Aber hier ergötzt er sich am Linienzug, an den sparsamen Umrissen, am heiteren Leben, und man sieht, wieviel Schalkhaftigkeit, Farbenlust und Fantasie ihm der Norden geschenkt hat. Nach dieser Ausstellung widmete die Galerie ihren schmalen, aber wirkungsvollen Raum einer Auslese von Bildern des Katalanen Puig (Barcelona) ist schon vor einigen Jahren im Kunstkabinett Frankfurt durch seine barocke Spritztechnik, seine flammende Ekstatik der Farbströme aufgefallen, die erheblich von der metaphysischen Schwermut seiner Landsleute wie Tàpies, Saura abweicht. Sein Geschmack scheint untrüglich. Seine Formgebung hat noch etwas Spielerisches — fast Kokettes, ist aber nicht dekorativ und befindet sich auf einem eigenen Weg.

Die Kunsthalle Darmstadt vermittelt die Arbeit der letzten 6 Jahre von Karl Kunz in einem Überblick von 50 Bildern und 35 Zeichnungen, die dem Zyklus zu Dantes „Inferno" entnommen sind oder ganz einfach Aktzeichnungen darstellen. Prof. Schmoll gen. Eisenwerth von der Universität Saarbrücken hat in der Einführung den historischen Zusammenhang hergestellt — er spricht von einer manieristischen Lebenshaltung, die „immer wieder und vor allem zu ganz bestimmten Zeiten des geschichtlichen Ablaufs in Erschei-

nung tritt". Er ordnet also Kunz — durchaus zutreffend — in den Manierismus ein, der bis auf das 16. Jahrhundert zurückgeht. Warum dabei ein Seitenhieb auf die „heute so peinlich gepflegte spannungslose, ungegenständliche Malerei des arrivierten Durchschnitts", die man mit einem „Seitenblick" abschätzen kann, abfallen muß, ist völlig unverständlich. Offenbar hat Herr Schmoll diese Malerei bisher nur mit dem „Seitenblick" studiert und deswegen nicht begriffen, was darin vorgeht. Denn sie ist zweifellos zu tieferen Fragestellungen vorgestoßen als Karl Kunz, der durchaus in der perspektivischen Überlieferung verharrt. Überzeugender sind die klugen Einführungsworte von Ulrich Gertz, der die Bildinhalte von Kunz mit dem „Reichtum epischer Dichtung" vergleicht. Franz Roh machte auf den „Gotiker" Karl Kunz aufmerksam. Leider erschwert die gedrängte, unmögliche Hängung der Bilder in der Kunsthalle den Genuß dieser umfassenden, bildlichen Theatralik, da die einzelnen Bilder — zumal farblich — sich wechselseitig aus dem Feld schlagen. Die Bilder wirken wie ungeheure Kulissen, in denen verzerrt, gespiegelt, perspektivisch überlagert, ineinander verklammert, erregte Szenen aufgeführt werden. Schon die Titel bezeugen, daß Kunz ein Theatraliker ist: „Fenster" — ich nenne Bilder, die mir bemerkenswert gelungen scheinen — „Freilichtbühne", „Elegie", in der sich der zeichnerische Schmelz ideal mit der zarten Farbtönung verbündet, „Lanzenschlacht", „Huldigung der Frauen", „Vor dem Paravant", ein Bild, in dem das zeichnerische Spiel organisch aus dem hellen Untergrund entspringt, „Die Heimgesuchten". Die Federzeichnungen zu Dantes „Inferno" sprechen für die Meisterschaft dieses Griffels: hier ist der Fantasiereichtum dieses Künstlers in der Raumfülle eindeutig zu belegen, die allein aus dem Zeichenstift entsteht. Die Aktzeichnungen sind in ihrer eigenwilligen, manieristischen Strichführung beachtliche Meisterproben. Die Qualität von Kunz — auch seine Gefahr — liegt in der Verquickung eines rein zeichnerischen Stils mit dem malerischen, wofür wir bei Picasso wesentliche Vorbilder haben, aber auch in der Romantik. Wenn man wie Curzio Malaparte von einem stetigen Surrealismus in Europa sprechen will — seit den Tagen des Hellenismus — so ist Kunz ein hervorragendes Beispiel. Die Vertiefung in seine Bildinhalte beschwört nicht malerische Sensationen, wie bei den Großen der Moderne, auch die Strahlkraft seiner Farbe scheint mir begrenzt, sondern es werden inhaltliche Sensationen geweckt, die zu dem langen Verweilen einladen, von dem Schmoll spricht. Kunz sollte von einer Bühne geholt und für gewisse Stücke gewonnen werden. Wir haben kaum eine so machtvolle zeichnerische und malerische Bildregie in der gegenwärtigen deutschen Malerei.

Europäische Malerinnen zeigte die **Galerie Inge Ahlers in Mannheim, die damit nach einer längeren Winterpause an ihre früheren Bemühungen, Kontakte insbesondere zwischen französischer und deutscher Malerei herzustellen, anknüpfte. Die Ausstellung machte deutlich, wie beträchtlich der Anteil der Frau an den jüngsten Entwicklungen der Malerei ist. Der „Lyrismus" dieser Kunst schafft fließendere Übergänge zwischen männlichem und weiblichem Bildausdruck, als er in älteren Kunstepochen möglich war.**

Der Düsseldorfer Fathwinter (F. A. Th. Winter) stellte im Frankfurter Kunstverein eine begrenzte Anzahl Arbeiten aus den letzten Jahren (vor allem 1958) aus. Es ergibt kein einheitliches Bild, doch scheint das Jahr 1958 dem Künstler eine weitere Klärung gebracht zu haben. Fathwinter greift vor allem das strukturelle Problem, das Verhältnis von Linie und Grundfläche im Sinne der Kalligraphie auf, und dort, wo er seine entbändernde, mit breitem Pinselstrich arbeitende (oder mit dem Schaber gestrichene) Formensprache anwendet, geht von diesen Bildern eine unverwechselbare, eigene Magie aus. In „Eneno 58", in dem die linearen Fetzen wie ein breiter chinesischer Schriftzug in die zart getönte Grundfläche gewissermaßen gejagt sind, erreicht er eine erstaunliche Einheit von Lineatur und Fläche. Eins der auch formal besten Bilder ist „Dalano 58", das zwei kompakte Formenpendel durch übereinander gekreuzte Linien verbindet. In dem letzten Jahr sind die vielen Kalligraphien entstanden, die bald grün-rot-grau, bald blau-rot-schwarz die Fläche überbändern und schließlich in reine Lichtbänder, hellfarbig, übergehen, die an Mack und Piene in Düsseldorf erinnern. Zuweilen — so in der Kalligraphie „rot-blau-gelb 58" — drückt er die rote Tube wie eine Siegelschrift auf die farbige Appretur. Nicht immer sind diese Farben so delikat gewählt wie in „Geheesche 58", zuweilen entsteht eine bedrohliche Buntheit. Seine Technik des Antönens grauer Flächen findet sich übrigens schon meisterhaft bei Willi Baumeister. Das Werk scheint mir Einflüssen von außen ausgesetzt (s. Mathieu). Die Behandlung der „Schriften" auf dem Farbgrund ist ein Problem, das K. J. Fischer folgerichtig weitergedacht hat, aber von Fathwinter trotz seines einfühlsamen Geschmacks auf halbem Wege stehen gelassen wird. Ebenso die „Abläufe", die strukturelle Dynamik, die asymmetrische Bewegung des Bilds sind mehr ästhetisch als geistig bewältigt. Auch das Geheimnis der monochromen seriellen Technik eines Mack ist nicht spürbar, dafür ästhetische Antworten, wo wir einen sinneröffnenden Prozeß suchen. Doch stechen besonders schöne Einzelleistungen in dem überallhin ausholenden Werk der letzten Jahre heraus.

Die „Gruppe 53 (Düsseldorf) und „Junge Sezession" (Rhein-Neckar) stellt sich in einer stattlichen Ausstellung im Kulturhaus Ludwigshafen vor, in der 81 Gemälde in Öl, Mischtechnik, Collagen, Gouachen, Pastelle, „Edelstahl" vereint sind, also ein Spiegelbild der neuen Materialnähe, die der jungen Generation das Gepräge gibt. Von dieser Generation führt kein Schritt mehr zur Tradition zurück. Ihre Entschiedenheit ist kompromißlos. Die qualitative Einstufung muß so lange vorläufig bleiben, als die Entwicklung im Fluß ist. Sie entfaltet sich hier von kompositionssicheren Anhängern des geometrischen Stils — Gerhard Wind, Rolf Sackenheim — über tachistische Auflösung (Fritz Bierhoff, Werthmann, Winfred Gaul, Hoehme, Kalinowski) zur monochromen Serienmalerei bei Mack, Piene, Herbert Kaufmann und dazwischenliegenden Erscheinungen wie Klaus J. Fischer hin. Es gibt einige Maler darunter, die man lieber hätte ausscheiden sollen, so den märchenfreudigen Kurt Rehm. Es ist fraglich, ob Wiacker, Werthmann, Salentin, Heinecke ihren eigenen Weg über die ästhetischen Werte hinaus gefunden haben. Bei Peter Royen ist die Problematik des Übergangs offenkundig. Aber die gültigen Lösungen überwiegen, die Entschlossenheit, mit der einmal gefundenen „Entbundenheit" in neue Bereiche vorzustoßen, ist überzeugend. Die Mischtechnik von Klaus J. Fischer erlaubt sublimste Experimente von Farbpaste und Strichstrukturen. Bei Mack und Piene tauchen neue Wege auf, die als bewegte Raster, als „Zeitjalousien" am Auge vorüberziehen. Verwegen naturnah sind die Phantasmen Kalinowskis. Baerwind ringt auf einer Linie, die zu Dubuffet drängt. Brüning entwirft virtuose Kompositionskoordinaten, die von Farberosionen triefen. Vieles erinnert an gebahnte Wege. Auffallend ist die Verwendung der Riffelung (Otto Ditscher, Kaufmann). Manche wie Lehrieder bekennen sich zu tellurischen Vergleichen. Waldemar Epple überrascht durch die innere Kraft seiner ausgewogenen Farbschwingung. Es ist, als solle der Zuschauer durch Farbexplosionen, Mirakel, offensive und passive Verschlungenheit getroffen werden. Über die bereits bekannte Entwicklung hinaus — abgesehen von Piene, Mack, in etwa Fischer — trägt die Ausstellung für den Kenner keine entscheidend neuen Erkenntnisse ein, aber fürs Publikum ist es ein Wagnis, derart vorbehaltlos mit den Vorreitern der Avantgarde konfrontiert zu werden. Vielleicht hat die Kunsthalle Mannheim in ihren Vorstößen zur selben Richtung klarer ordnen können, aber das mußte man sich hier, bei der Bindung an die Gruppe 53 aus Düsseldorf, versagen — und doch ist für jeden auf dieser Ausstellung herauszulesen, daß der Gärungsprozeß fruchtbar weiterarbeitet. Von den Ausstellern seien außer den schon erwähnten noch Augusti-Steinkamp (ein Fehlgriff), Dahmen, Fürst, Grötzinger (bemerkenswerte zügige Mischtechniken), Niepagenkemper (feingestimmt in den Farben, poetisch), Stösser genannt. Für viele wie Dahmen ist das Gezeigte nicht ausreichend. Aber es ermöglicht die Information, die hier von der mutigen Stadtverwaltung beabsichtigt war und auch verwirklicht ist.

Einige Mitglieder der „Jungen Sezession" hatten vorher ihre Arbeiten dem Heidelberger Publikum im Graphischen Kabinett Grisebach vorgestellt. Besonders erwähnt sei hier die Graphik von Wolf Heinecke.

Egon Vietta

Eine schon in Paris bei Denise René und in Hamburg gezeigte Ausstellung „Konstruktive Malerei" wurde von der Galerie Renate Boukes, Wiesbaden, übernommen.

Es gibt eine Reihe junger Künstler, die — von den Gegenströmungen der jüngsten Moderne nicht verführt — in der klaren Formenwelt des Purismus verbleiben. Zu diesen gehören die 6 ausstellenden Maler. Die bei aller Formdisziplin flutende Pracht etwa eines Vasarely finden wir hier nicht, auch nicht die strenge Leuchtkraft eines Mortensen, aber begabte und sehr persönliche Weiterbildungen und Abwandlungen maßgebender Anregungen. Gudrun Piper spielt leicht und sicher mit schwebenden Formengruppen, lichten Blaus, kleinen lebendigen Rots. Günter Frutrunk teilt seine Flächen gut auf, malt aber mehr koloristisch als farbig. Jochen Albrecht sucht einen dynamischen Effekt; durch lebhafte Schrägstellung drängt er seine kräftigen, winkelbetonten Figurationen zuweilen aus der Bildfläche hinaus. Dagegen ruhen Max H. Mahlmanns elegante, gleichsam heraldische Zeichen manchmal etwas zu spannungslos auf der Fläche. Günter F. Ris wäre begabt genug, das auch farbig eindrucksvolle und gut verspannte kristallhafte Motiv weniger oft zu wiederholen. Hildegard Strombergers teils konzentrisch, teils mehr linear angeordnete Formsplitter erscheinen als reizvolle Dekoration, handwerklich vorzüglich, in krassem schwarz-weiß an ähnliche Versuche Vaserelys erinnernd.

Gab diese Ausstellung den Einblick in eine noch heute lebendige, fest umrissene Schule, so ist es das Verdienst der Atelier-Galerie Christa Moering, die mit den abstrakten Mikrofotos Manfred Kages debütiert hatte und nun kürzlich einen Outsider, den Amerikaner Jim Hughes zeigte, künstlerische Erscheinungen außerhalb der großen „Ismen" zur Schau zu stellen. Bei Jim Hughes Bildern handelt es sich um figürliche, teils illustrative Kompositionen: vereinfachte Formen mit sensiblen Konturen, in verhaltenen Farben von warmer Leuchtkraft. Die lyrische Stimmung dieser Bilder, auf denen man sowohl Engeln als auch Kartoffeln begegnet, trifft sich mit dem amerikanischen Vagabundenstil, der in der Literatur schon traditionell ist.

B. Richter-Starke

MÜNCHNER KUNSTBRIEF

Im Haus der Kunst hatte die Sammlung E. G. Bührle gigantischen Erfolg — man wird sie zukünftig im Neubau des Züricher Kunsthauses bewundern können. Die Münchner Auswahl beschränkte sich auf Gemälde, sie schloß Antike, Mittelalter, Zeichnungen sowie deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts aus. Trotzdem reichte der Anblick von Poussin und Rembrandt bis Picasso. Wieder zeigte sich aber, wie schwer es ist, „feierlichen Eröffnungen" eine sinnvolle Form zu geben. Man sah vor lauter Menschen, denen man die Hände drückte, keine Bilder. Auch orientierende Ansprachen wären problema-

tisch gewesen. So daß ich bei meiner alten These bleibe: lieber Beschließungs- statt Eröffnungsreden, weil man zuerst einmal die Werke selber beäugen soll. (Da diese grandiose Sammlung im „Kunstwerk" bereits besprochen wurde, gehen wir nicht auf sie ein.)

Viel zu still war es bei den „Meisterzeichnungen der Staatlichen graphischen Sammlungen", die zum 200jährigen Jubiläum ihre Schätze ausbreiteten. Man sollte diese Schau so lange als irgend möglich stehen lassen, weil das größere Publikum ja nur ganz selten in unser „Kupferstichkabinett" eindringt, um sich in die entsprechenden Mappen zu vertiefen. Glücklicherweise wurde ein Teil der Ausstellung in einem gut illustrierten Buch festgehalten. („Hundert Meisterzeichnungen", Prestel-Verlag, München).

Im Städtischen Museum (Lenbachhaus) verblüfften die Plastiken des italienischen Bildhauers Emilio Greco, höchst könnerische, ja routinierte Arbeiten, wenn auch manchmal etwas zu kokett im eigenwilligen Dreh ihrer Bewegung und der glättenden Oberflächenbehandlung. Man konnte sie mit der gleichzeitigen Ausstellung des Münchner Bildhauers Hans Wimmer (Galerie Franke) vergleichen, der dagegen doch sehr abfiel, obwohl er sozusagen redlichere Absichten hegt. Übrigens entbrannte auch ein Streit, welcher der beiden Meister an die Münchner Kunstakademie zu berufen wäre. Die einen sind für internationalen Austausch, wie dies z. B. für die Plastik und Architektur des 18. Jahrhunderts (gerade auch in München) üblich war. Die anderen meinen, wir hätten uns zunächst im eigenen Lande umzusehen. Wenn man sich zu letzterem entschließt: warum wendet man sich nicht z. B. an Fritz König, der sich doch mehr als Wimmer den Problemen moderner Gestaltung öffnete? Das konnte man in seiner Ausstellung bei Günter Franke gründlich erfahren. Übrigens kaufte Kurt Martin soeben Königs „Quadriga" für die Staatlichen Kunstsammlungen.

Bei Franke waren vorher Malereien von Xaver Fuhr zu dessen sechzigstem Geburtstag sichtbar, fesselnde Bilder neben windschief verquerten. Fuhr blieb der Gegenstandserinnerung treu, abstrahiert diese nun aber massenschwerer als früher, nicht immer zum Vorteil seiner Entwicklung. An gleicher Stelle zeigte E. W. Nay die malerische Freiheit seiner rhythmischen Arbeiten, wobei er neuerdings zu unregelmäßigeren, breiter hingeschwemmten Formen überging, weiterhin allein durch Farbe Raumbewegung erzeugend. Mit Werken Kurt Schnurers aus Ingolstadt widmete sich Franke einmal einem weniger bekannten jüngeren Talent, auch wenn die Bilder, die oft schöne Farben zeigen, noch zwischen verschiedenen Grundmöglichkeiten schwanken.

Unsere Kunsthändler, die sich wirtschaftlich mit bekannten, gut verkäuflichen Größen sichern wollen, sollten nicht vergessen, daß die Entwicklung weiterschreitet und daß noch manches zu „entdecken" ist. Deshalb zeigten die „Freunde junger Kunst", die ich 1952 mit Gleichgesinnten gründete, „Zu wenig bekannte Münchner Maler" (im „Kunstverein"). Man konnte erstaunen, was sich aus so engem Bereich noch hervorholen läßt, wobei wir von jedem Künstler mindestens 10 Bilder ausstellten, um jedes Individuum kompletter aufzuweisen. Es handelte sich um 3 Malerinnen (Rusche-Wolters, Hünerfauth und Bembé) und um 12 Maler, von denen hier nur die jüngeren genannt seien: Schwarzmann, Walter Stadler, Raum, Rampfl, Jochims, von Hündeberg und Baumgärtel. Die „Freunde junger Kunst" legen sonst weiterhin ihr Hauptgewicht auf das Verleihen von Originalen, ebenso aber auf ihre gut besuchten Vorträge, an die sich meistens intensive öffentliche Diskussionen anschließen. Ecksteins Leitung der Neuen Sammlung bewährt sich weiter: er verliert sich niemals in jenen bloßen Schmuckbereich, der beim größeren Publikum nur allzu gut ankommt. Dankenswert war die Ausbreitung von van de Veldes Lebenswerk. Eckstein zeigte es nicht, weil der Jugendstil momentan modisch bewundert wird als Reaktion gegen den rektangulären „Funktionalismus", sondern weil van de Velde für den gesamten Formenwandel um 1900 der profundeste Erneuerer gewesen ist. Vorher gab es an gleicher Stelle einen guten Überblick über das Werk des phantasievollen Mailänder Architekten Baldessari. Begrüßenswert wäre, wenn der Neuen Sammlung nunmehr eine mögliche 2. Etage zur Verfügung gestellt würde, damit man die eigenen Bestände zeigen kann. Wenn die bestehende Vorbildersammlung tadellosen Gerätes gut ausgewählt wird, schafft man ein bleibendes Gegengewicht gegen den nur modischen Wechsel der industriellen Produktion. Erfreulich deshalb, daß Knoll International und Hermann Miller, die ihre guten Modelle jahrzehntelang beibehalten, in München neuerdings anziehende Filialen errichten konnten.

In der Stuttgarter Hausbücherei gab es beachtliche abstrakte Malerei aus dem nun lebendig gewordenen Polen, ferner Bilder des Italieners Giovanelli. Bei Dr. Klihm sah man Arbeiten von Bruno Pulga und dem meist in Italien lebenden Friedrich Medina, danach Bilder von dem in USA arbeitenden Herbert Bayer, der sich fern von selbstquälerischem Expressionismus, in dekorativen Form- und Farbspielen ergeht (Bilder von 1954—1958).

Die Kunsthandlung Fetscherin erinnerte an den unvergeßlichen, immer Formenphantasie bewahrenden Willi Baumeister, die Galerie Hielscher an den friedsamen gegenständlichen Maler Hermann Teuber. Bei Gurlitt blieben mir in Erinnerung: etwas karge, kubistische Stilleben von Kuttner (New York), pathetisch ausgreifende Farbstudien von Wieternik (Österreich), konsequent gebaute Plastiken von Anna Thorwest (Westfalen) und romantisch träumende, konservative Zeichnungen von Hanna Nagel (Heidelberg).

In der Galerie van de Loo sah man Bilder von Ruppert Stöckl, den man als abstrakten Surrealisten bezeichnen könnte, da seine Gebilde gegenständlich in einer Art Illusionsraum hängen, und Malereien von Anja Decker, die sich in reich verflochtenen Strukturen und gepflegter Farbe ergehen. Es folgte dort der Stuttgarter Bildhauer Hajek. Seine „Raumknoten"phantasie bewährte sich teils an Originalen, teils an Modellen, von denen man seine ausgeführten oder geplanten Arbeiten vom Institutsviertel der Freiburger Universität, dem Finanzamt Villingen und an der Taufkapelle von Weingarten kennenlernte. Er will die „Raumfigur", nicht die „Figur im Raum". (Wem das dunkel erscheint, der muß die Originale betrachten.)

Für genügend Sensation sorgten die „Spur"leute, jüngste Münchner Maler und Bildhauer, die man Nachtachisten nennen könnte (Ausstellungen bei Malura und dann im Berufsverband): anregend im Wollen, aber noch ganz ungleichmäßig in der Durchführung. Sie betätigen leider das Prinzip, mit Reden und Manifesten ihre Absichten dadurch deutlich zu machen, daß sie alles Andersartige angreifen. Ich fürchte, sie verscharren hiermit den richtigen Kern ihrer Einstellung, indem sie so lange alle möglichen Leute, die ihnen helfen wollen, verärgern, bis sie unter deren Grimm begraben liegen. Bei ihrer letzten Eröffnung ließen sie angeblich Max Bense reden auf einem Tonband, das dieser dann, schwer erbost, als niemals von ihm besprochen entlarvte. Ihr verwegenes Vorgehen wurde sehr verschieden beurteilt: die einen wollten diesen jungen Leuten gleich juristisch an den Kragen, während z. B. unser Jubilar Erich Kästner, nunmehr ein milder Sechziger, dem ich im Penclub davon erzählte, fand, derartige „Ergötzlichkeiten" hätten Dadaisten und Studenten doch schon immer losgelassen.

Franz Roh

DREI ÖSTERREICHISCHE KÜNSTLER

Am 21. Februar eröffnete die Kunsthalle Baden-Baden, die es sich angelegen sein läßt, ihr Publikum mit der modernen Kunst Österreichs systematisch bekannt zu machen, eine Ausstellung mit drei führenden Künstlern der österreichischen Avantgarde: den Malern Gustav K. Beck und Fritz Hundertwasser, sowie Bildhauer Heinz Leinfellner.

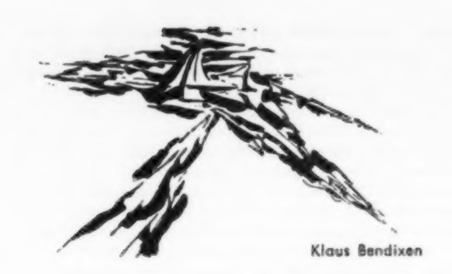
Gustav Beck ist der älteste von ihnen. Er wurde 1902 in Wien geboren und studierte zuerst an der Akademie in Rotterdam, dann an der Wiener Kunstgewerbeschule. Im Laufe seines Lebens lernte er viele fremde Länder und Kontinente kennen. Heute lebt er in Salzburg.

Sein Stil ist entschieden westlich orientiert. In seiner ersten Schaffensperiode schloß er sich dem französischen Postkubismus an; er malte damals Landschaften und Stilleben, und besonders in diesen spürt man seine wesenhafte Verwandtschaft mit Braque. Auch Beck ist eine harmonische Natur. Er bevorzugt eine diskrete Aussageweise, alles Grelle, Übertriebene, Spannungsgeladene ist ihm zuwider. Grau und Schwarz herrschen bei ihm vor. Dazu treten, meist nur in sparsamer Dosierung, Blau und Rot. In allmählicher Entwicklung gelangte Beck zu einer den Gegenstand zurückdrängenden Formenwelt, in die aber noch immer Erlebtes und Geschautes hineinspielt.

Zu dem verhaltenen, auf Harmonie bedachten Postkubisten steht Fritz Hundertwasser, der scheinbar delirante Postdadaist, in einem antipodischen Verhältnis. Hundertwasser gilt in seiner Heimatstadt Wien, wo er 1928 zur Welt kam, als enfant terrible. Schon auf der Montessori-Schule fiel er durch seine Begabung für Malerei auf. Er zählte erst zehn Jahre, als Hitler in Wien einmarschierte. Seine Mutter war Jüdin, 69 Mitglieder ihrer 74 Köpfe zählenden Familie wurden verschleppt und ausgerottet. Aber der kleine Fritz mußte singend mit der Hitlerjugend marschieren. Während der Schlacht um Wien hielt er sich mit der Mutter im Keller ihrer Mietswohnung am Donaukanal auf, der unter heftigem Beschuß lag. Das rhythmische Tack-Tack der russischen Maschinengewehre beeindruckte ihn ebensosehr, wie später die arabische Musik in Marakesch. 1948, nachdem er sein Studium an der Mittelschule verspätet beendet hatte, kam er an die Wiener Akademie. Man ließ ihn schematische Akte zeichnen. Nach vier Monaten verließ er empört die Anstalt. Später, auf der Ecole des beaux arts bei Brianchon, hielt er es sogar nur einen Tag aus. Daher darf er sich mit Recht einen Autodidakten nennen. Das erste künstlerische Erlebnis von Bedeutung verdankte er einer Egon Schiele-Ausstellung, 1949. Aber den nachhaltigsten Eindruck muß Gustav Klimt auf ihn gemacht haben, wofür gewisse ornamentale Formen auf Hundertwassers Bildern sprechen. In der Toskana weckten die Quattrocento-Meister seinen Sinn für Vollendung. Er lernte dort den Maler René Brô kennen, und malte mit diesem zusammen zwei Fresken in St. Mandé, auf denen der Einfluß Paul Klee's hervortrat. — Hundertwasser nennt seine Malerei, die dekorative, infantile und surrealistische Elemente vereinigt, „transautomatisch". Manche seiner Bildstrukturen erinnern an geschliffene Halbedelsteine, andere besitzen den Charakter von Emaillemalereien. Schockieren und provozieren ist für Hundertwasser ein lustvolles Bedürfnis, das ihm besonders in seiner Heimatstadt verübelt wurde. Daher zog er nach Paris, wo man sich zu bizarren Geistern duldsamer verhält.

Der Bildhauer Heinz Leinfellner ist 17 Jahre älter als Hundertwasser. 1911 in der Untersteiermark geboren, erlernte er auf der Grazer Kunstgewerbeschule die Holz- und Steinbildhauerei. Auch mit Keramik beschäftigte er sich. Genötigt, sein Studium selbst zu finanzieren, arbeitete er schon als Schüler in verschiedenen Steinmetzwerkstätten und als Gipsformer bei Keramikern. 1933 wurde er Schüler Anton Hanaks in der Wiener Akademie. 1939 schloß er sein

Akademiestudium ab, nachdem er den Rompreis errungen. In den Jahren 1945/47 wirkte er als Dozent an der Volkshochschule der Wiener Akademie, von 1947 bis 1951 als Assistent des Bildhauers Wotruba. Auf der Grundlage solider handwerklicher Ausbildung setzte er sich mit den modernen Formenproblemen auseinander, ohne sich von der figurativen Tradition ganz zu lösen. „Ich möchte in der Bildhauerei eine Urgesetzlichkeit zum Ausdruck bringen, ohne an leidenschaftlicher Lebendigkeit dabei zu verlieren“ lautet seine Devise. L. Z.


Klaus Bendixen

BÜCHER

Will Grohmann: **Wassily Kandinsky. Leben und Werk.** 428 S., etwa 950 Abb., davon 41 in Farben. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1958.

Hier liegt die vollständigste Betrachtung und Dokumentation vor, die einem Künstler der Gegenwart bisher gewidmet wurde. Es ist erstaunlich, wie nahe man, selbst wenn einem Betrachter die Originale unbekannt wären, einem solchen Meister heute kommen kann, auch in optischer Hinsicht, denn die 41 Farbtafeln sind so weit kontrolliert, daß sie die spezifischen Klänge Kandinskys wiedergeben, natürlich unter jenem Abzug, den die Verkleinerungen mit sich bringen. Wohltuend ferner, daß beinahe 100 Schwarz-weiß-Wiedergaben ganzseitig vor uns stehen. Dieses Standardwerk breitet außerdem einen illustrierten Katalog der Gemälde aus und eine Bibliographie aller Schriften Kandinskys, auch aller wichtigsten Arbeiten über ihn, so daß das kostbare Buch das grundlegende Werk über den unvergleichlichen Künstler darstellt.

Sehr sinnvoll, daß gerade Grohmann diese gewichtige Arbeit übernahm, denn er war Kandinsky seit der Bauhauszeit nahe befreundet und kann höchst interessante Briefe mitteilen, welche die menschliche und künstlerische Haltung des Malers offenbaren. Erstaunlich, mit welcher Fülle Grohmann, bis ins Einzelne gehend, dieses souveräne Leben, seine schwer übersehbare Gesamtproduktion, samt den theoretischen Äußerungen, die für Kandinsky so charakteristisch bleiben, ausbreitet. Allenthalben kann man kunstwissenschaftlich spüren, wie günstig es ist, wenn ein Zeitgenosse schreibt, der den Meister noch persönlich kannte und die kulturelle sowie individuelle Lage aufzuhellen vermag, aus der ein großes Lebenswerk hervorging.

Mit grandioser Beharrlichkeit hat Kandinsky trotz anfänglicher Zweifel, die ihn befielen, seitdem er 1910 in München sein erstes ungegenständliches Bild schuf, an seiner Grundkonzeption festgehalten, die immer wieder von so vielen Seiten geschmäht wurde. Seinen größten Ruhm hat er nicht mehr erlebt, obgleich ihm ein langes Leben, im Gegensatz zu Marc und Macke, beschieden war. Und es ist ergreifend zu lesen, wie er, dessen Kunst ganz auf deutschem Boden erwachsen war, erst durch den Weltkrieg I, dann durch den Nationalsozialismus vertrieben wurde, um schließlich in Paris, wo man seine Malerei zunächst ebenfalls kaum verstand, sein Schaffen zu krönen.

Viele öffentliche Stellen haben dem Autor geholfen, vor allem das Guggenheim-Museum in New York, die größte und bedeutendste Kandinsky-Sammlung der Welt, ferner Bernard Karpel, der Bibliothekar des Museums of Modern Art, vor allem aber die Witwe des Malers, die alles von ihr betreute Material zur Verfügung stellte. Der Oeuvre-Katalog beruht auf dem vom Maler selbst geführten Werkverzeichnis. Von den Aquarellen wurden vor allem die berücksichtigt, welche als Vorstudien zu Tafelbildern angesehen werden können und von Kandinsky seit 1922 katalogisiert waren. Von den Ölfarbenstudien und Tempera-Bildern hat Kandinsky einige gesondert verzeichnet, welche Liste wiedergegeben wird, außer einem Supplement von wiedergefundenen Bildern und Studien. Wenig berücksichtigt sind die frühen Studien der Münter-Stiftung, trotzdem wird manches Fesselnde aus der Murnauer Epoche berichtet.

Im Gesamttext, der wegen seiner Ausführlichkeit nicht immer scharf zu gliedern vermag und sich bisweilen etwas eintönig fortbewegt, befinden sich die Bilder oft in einem Gruppenzusammenhang, während sie im Abbildungskatalog chronologisch aufgereiht sind. Auf die Jugend in Rußland, den Versuch einer wissenschaftlichen Laufbahn und die ersten Kunsteindrücke hin, entfaltet der Verfasser das Malstudium seit 1896 in München und läßt dann die Gründung des Blauen Reiter und die Murnauer Epoche (1908—1912) folgen, nunmehr die Erkenntnisse und Erfahrungen charakterisierend, die sich in der Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ niederschlugen, in der „Geniezeit“, die bis 1914 reicht. Dann wird das Intermezzo Rußland, das bis 1921 dauert, geklärt, woraufhin die Bauhausperiode, welche bis 1933 währt und die Grohmann aus besonderer Nähe miterlebte, lebendig geschildert wird. Bald umschreibt Grohmann gewichtige Bilder, bald deutet er Kandinskys kunstpädagogische Arbeiten. Auch die letzten Malereien, die in Deutschland entstanden (Kandinsky mußte 1933 nach Berlin ausweichen) werden lebendig analysiert. Nicht minder die Pariser Jahre, deren Spätwerke heute so oft beiseite geschoben werden, obgleich sich schon im Bauhaus ganz allmählich Kandinskys kühlere und statische Abstraktion herausgebildet hatte. Grohmann zeigt auch für diese Phase volles Verständnis. — Im Ganzen betont er sinnvoll immer wieder, wie sich während sämtlicher Lebensperioden in diesem großen Initiator der ungegenständlichen Malerei westeuropäische Erfahrung und östliche Mystik eindrucksmäßig verbanden. Franz Roh

Eliot Elisofon: **Die afrikanische Plastik.** Text von William Fagg, mit einer Einführung von Ralph Linton. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln.

Der Verlag DuMont Schauberg ist heute der deutsche Repräsentant des populär informativen amerikanischen Kunstbuchs. Nicht immer bedeutet die Eindeutschung dieser Literatur für den deutschen Büchermarkt einen Gewinn. Aber die Arbeit von Elisofon über die „afrikanische Plastik“ schlägt eine Bresche. Sie ist, neben den imposanten Standardwerken über die moderne Kunst (Mondrian, Kandinsky, Klee), eine der wichtigsten Publikationen des Verlags. Die Technik der Darstellung folgt einem neuen Prinzip der Bebilderung. Nach der Einführung von Linton, der die absoluten Kunstwerte der sogenannten primitiven Kunst sicherstellt, in einem knappen Abriß die Magie dieser Negerkunst umreißt, stellt William Fagg die afrikanische Plastik, nach Stämmen gegliedert, vor: die einführende Karte gibt bereits einen Überblick über die Dreiteilung der Gruppen, nämlich Sudan, Guinea-Küste und Kongo. In den afrikanischen Raum ist ein Feld der primitiven Kunst eingezeichnet, das die ägyptische, libysche, die Fezzankunst, Marokko, Tunis, Algier und an der Südspitze Kapstadt und Johannisburg ausklammert. Die Kunstwerke werden jedoch nicht nur im durchlaufenden Text gedeutet, sondern die einzelnen Stämme sind in Bildabschnitten zusammengefaßt, so etwa die Bobo, Mossi, Senufo usw. Der Text zu den Fotos ermöglicht eine plastische Orientierung anhand der Beispiele, wobei das vorzügliche Fotomaterial von Elisofon den Grundstock bildet.

Der Eindruck ist verwirrend und überwältigend zugleich. Janheinz Jahn hat in seinem Buch „Muntu“ (Diederichs-Verlag) mit Recht darauf hingewiesen, daß diese Plastik für den Neger nur so lange Bedeutung hat, als sie magische Kräfte sammelt. Ist sie aus ihrer magischen Funktion entlassen, wird sie wertlos. Bedeutet das nicht, daß der Künstler dort mit anderen Voraussetzungen an die plastische Arbeit herangeht — die übrigens in all ihren Techniken sorgfältig verzeichnet wird? Wenn wir unsere ästhetischen Werte an diese Tanzmasken, Kultgegenstände, Königsitze, Fetische herantragen, gehen wir von nicht ganz angemessenen Vorstellungen aus.

Die E r f a h r u n g dieser Kunstgegenstände appelliert an andere Maßstäbe als unsere westliche, aus der Antike entwickelte Kunst. Durch Großaufnahmen wird von den Herausgebern zwar gelegentlich die Magie einer solchen Maske, eines Fetischs — wie der Bakongo — näher gebracht, im letzten bleibt das Geheimnis verschlossen. Der vorwiegend unheimliche — weil in unseren Maßen nicht heimisch zu machen — erschreckende Eindruck dieser Ritualgegenstände wird in der vorliegenden Auswahl unterstrichen.

Will man aber an das Material nicht vom ethnographischen Gesichtspunkt herantreten, ist diese Plastik eine Herausforderung an die moderne Kunst. Die Nagelfetische der Bakongo haben etwa eindeutige Beziehungen zu den Collagen, die der gegenwärtige Künstler pflegt, zumal mehr und mehr Metallteile in den Collagen verwendet werden. Die berühmten Beninmasken, die Tanzmaske der Ogoni sind unserem Auge aus der Kunstgeschichte vertraut — weil Picasso und viele Nachfolger den expressiven Stil einfach übernommen und europäisiert haben. Die E l e m e n t e dieser Plastik sind heute Rohmaterial für den modernen Bildhauer: aus der Ethnographie ist aktuelle Kunst geworden. Eine Tür der Baule — abgebildet ist ein Fisch — könnte einen Mataré neidisch machen. Der Afrikaner kennt noch die ungebrochene, scharfkantige, machtvoll zentrierende Schnittlinie, er ist nicht durch die Prismen einer nervösen Wirklichkeit abgelenkt. Jahn hat darin die Transzendenz dieser Stämme erkannt. Es ist eine künstlerische Welt, in die wir uns nur mühsam, ahnend hineinsehen können: Das Buch, das diese Plastiken wie unsere große europäische Plastik präsentiert, bedeutet einen Meilenstein auf dem Weg zum breiteren Verständnis der Negerplastik. Vietta

Gisbert Krantz: **Farbiger Abglanz**, eine Symbolik.
Verlag Glock und Lutz, Nürnberg, 1957, 102 Seiten, Ln. 7,50 DM.

Der Verfasser versucht eine Farbensymbolik zu geben, die freilich subjektiv bleiben muß. Das Buch bringt vieles, was nicht umstritten ist, wie die Stellung der Farbe in der Magie und die Zuordnungen von Farben in der Symbolik. Es folgt eine Charakterisierung der Farben im einzelnen, und gerade hier werden die Deutungen sehr subjektiv. Die abschließende Zusammenfassung ist in Form von Thesen abgefaßt, die die Subjektivität des Ganzen nochmals unterstreichen. An sich ein interessantes Buch, auch wenn man es mit Vorbehalten lesen wird. fhs.

NOTIZBUCH DER REDAKTION

Die Toten

Der amerikanische Architekt Frank Lloyd Wright starb im Alter von 89 Jahren in Phoenix/Arizona. Wright zählt zu den Begründern des neuen Baustils und gilt als Antipode Le Corbusiers, von dem er sich darin unterschied, daß er weniger dem Funktionalismus als der individuellen Phantasie huldigte.

Personalia

Der expressionistische Maler und Grafiker Ludwig Meidner wird am 18. April 75 Jahre alt. Meidner kehrte vor wenigen Jahren aus seiner Londoner Emigration zurück und lebt heute in der Nähe von Wiesbaden. Aus Anlaß seines Geburtstages veranstaltet der Nassauische Kunstverein, Wiesbaden, im Neuen Museum eine Retrospektivausstellung, die bis zum 19. April geöffnet ist.

Der italienische Bildhauer Emilio Greco und der französische Maler Jean Jacques Deyrolle sind an die Münchner Akademie der bildenden Künste als Nachfolger von Toni Stadler und Richard Seewald berufen worden. Beide Künstler haben den Ruf angenommen, werden allerdings weiterhin in Rom und Paris wohnen und jeweils nur 8 bis 10 Tage im Monat nach München kommen, um mit Hilfe eines Dolmetschers zu unterrichten.

Der Maler Lothar Quinte, Reutlingen, ist als Nachfolger von Prof. Fassbender an die Werkkunstschule Krefeld berufen worden. Er hat dort am 1. April die Klasse für freie Malerei übernommen.

Der Maler Ferdinand Lammeyer ist durch den hessischen Minister für Erziehung und Volksbildung zum Direktor der Städelschule, Staatliche Hochschule für bildende Künste in Frankfurt a. M., für die kommende dreijährige Amtszeit bestellt worden.

Preise

Der französische Maler Marcel Gromaire erhielt den „Großen Nationalpreis der französischen Kunst". Der Preis wurde 1952 für die Auszeichnung eines französischen Malers, Bildhauers oder Architekten gestiftet, der einen besonderen Beitrag zur französischen Kunst geleistet hat.

Allgemeines

6 Gemälde von Cézanne, darunter das Selbstporträt des Künstlers aus dem Jahre 1885, wird das Londoner Auktionshaus Sotheby im Mai auf einer großen Versteigerung anbieten.

Die große Chagall-Ausstellung, die augenblicklich in München zu sehen ist, wurde in der Hamburger Kunsthalle, 6 Wochen nach Eröffnung, von über 100 000 Personen besucht. Übertroffen wurde diese Zahl nur durch die Picasso-Ausstellung, die in 8 Wochen 120 000 Besucher anlockte. np.

Eine schweizerische Gesellschaft für zeitgenössische Kunst soll demnächst in Lausanne gegründet werden. Sie will eine Gemeinschaft von in der Schweiz lebenden Künstlern, Sammlern, Liebhabern und Kritikern der ungegenständlichen Kunst schaffen. np.

Ein von Picasso geschaffenes Denkmal für Guillaume Apollinaire, das seit langem geplant war, soll nun, nachdem sich der Todestag des Dichters und Vorkämpfers der modernen Kunst im vorigen Jahr zum 40. Male jährte, im Viertel von St. Germain-des-Prés in Paris errichtet werden.

Internationale Kunstfilm-Tage werden aus Anlaß der diesjährigen Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Wiesbaden vom Deutschen Institut für Filmkunde und vom Nassauischen Kunstverein im Wiesbadener Gilde-Theater in der Zeit vom 8.—14. Mai veranstaltet. Es sollen die besten der bildenden Kunst gewidmeten Filme gezeigt werden. Angeschlossen wird eine Ausstellung der besten westdeutschen Filmplakate.

Die Württembergische Staatsgalerie Stuttgart hat die beiden Bilder „Frau an der Mauer" und „Mutter und Kind" aus der Frühzeit Picassos erworben. Die doppelseitig bemalte Leinwand stammt aus dem Besitz des in Zürich lebenden Kunsthändlers Dr. Fritz Nathan.

Die erste Versteigerung des Deutschen Fernsehens zugunsten der vom Bundespräsidenten Heuss ins Leben gerufenen Künstler-Altershilfe brachte eine Summe von über 100 000 DM ein. Unter den versteigerten Objekten erzielte ein Original-Manuskript von Heuss, eine Arbeit über Wilhelm Busch, 34 000 DM.

Die Kunsthalle Bremen hat aus dem Nachlaß des Kunsthistorikers Max J. Friedländer eine Altartafel von Holbein für 9000 Gulden erworben. Es handelt sich um ein unvollendetes Werk, bei dem nur die Vorzeichnung angelegt ist.

Ausstellungen

Aachen
Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: Mai/Juni „Deutsche Malerei im 20. Jahrhundert".

Aschaffenburg
Galerie 59, im Blauen Saal des „Frohsinn", Weißenburger Str. 28: 18. 4.—10. 5. „Ritschl".

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle: 4. 4.—31. 5. „Jubiläumsausstellung anläßlich des 50jährigen Bestehens der Kunsthalle".

Berlin
Meta Nierendorf, B.-Tempelhof, Manfred-von-Richthofen-Str. 14: 23. 3.—6. 5. „R. W. Schnell, Ölbilder, Aquarelle".
Haus am Waldsee, B.-Zehlendorf, Argentinische Allee 30: 4. 4.—3. 5. „Renato Birolli, Ölbilder 1941 bis 1959".

Bielefeld
Städt. Kunsthaus, Wertherstr. 3: 19. 4.—18. 5. „Heeg-Erasmus".

Braunschweig
Kunstverein: April/Mai „Ausstellungsgemeinschaft im Bund Bildender Künstler Niedersachsens".
Galerie Schmücking: Bis 19. April „Rudolf Müller-Oelmann".

Bremen
Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 28. 3. bis 27. 4. „Marye Granie, Philippe Drouard, Andreja Spiridonovic". 11. 4.—10. 5. „Kurt Lambert, Kampen auf Sylt". 2. 5.—28. 5. „4 junge italienische Maler — Germano Bocchi, Silla Giubilei, Nicola Petrolini, Guido Basso".
Kunsthalle, Am Wall 207: 5. 4.—3. 5. „Max Slevogt, Aquarelle und Zeichnungen aus der Sammlung Franz-Josef Kohl-Weigand, St. Ingbert/Saar". 10. 5. bis 5. 7. „Deutsche Romantik — Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen — Druckgrafik".
Galerie Worpswede, Böttcherstr.: 18. 4.—13. 5. „Hans Helmuth von Rath, Ölbilder — Aquarelle".

Bochum
Bergbau-Museum, Vödestr. 28: 26. 4.—24. 5. „Anthony Underhill, Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen".

Darmstadt
Ludwig A. Bergsträsser, Darmstädter Galerie, Wilhelminenstr. 1: 4. 4.—12. 5. „Juan Navarro Ramon, Malerei".
Kunsthalle, Am Steubenplatz: Bis 19. 4. „Elsa Schwarze von Arnim, Gemälde. Georg-Moller-Gedächtnis-Ausstellung".

Dortmund
Museum am Ostwall: Bis 15. 4. „Christian Rohlfs, Gemälde, Aquarelle und Grafik".

Düren
Leopold-Hoesch-Museum, am Hoeschplatz: 19. 4. bis 18. 5. „Paul Flora".

Düsseldorf
Künstlerverein Malkasten, Jakobistr. 8: 16. 4.—6. 5. „Duisburger Sezession".
Kunstkabinett Trojanski: April „Walter Scheiwe, Erinnerungen an eine Stadt, Gemälde und Graphik".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42, I: 3.—30. 4. „Manfred Sieler, Grafik und Plastik".
Galerie Schmela, Hunsrückenstraße 16—18: April „Scanavino".
Kunstmuseum, Hetjens-Museum, Ehrenhof 5: 6. 5. bis 3. 6. „Wandlungen keramischer Kunst".
Galerie Gunar, Bismarckstr. 88: Ab 10. 4. „Jaap Wagemaker, Amsterdam".

Duisburg
Duisburger Bücherstube, Neuburger & Co., Am Königsplatz: 15. 4.—14. 5. „Erhard Neumann-Daniel Traub, Neue Grafik".
Städt. Museum: 11. 4.—13. 5. „Gerhard Wendland, Hannover".

Essen
Folkwang-Museum, Bismarckstr. 66: Bis 3. 5. „Subjektive Fotografie (Prof. Steinert und Schüler)" 23. 3. bis 26. 4. „Gernsheim Collection". 3. 5.—31. 5. „Foto-Ausstellung des Rhein.-Westf. Elektrizitätswerk Essen (Foto-Club)".
Galerie Schaumann, Hans-Luther-Str. 21: 15. 4. bis 16. 5. „Richard Gesser".
Stuttgarter Hausbücherei, Kettwigerstr. 20/I: 25. 3. bis 21. 4. „Neue Malerei aus Polen".
Galerie van de Loo, Hans-Luther-Str. 17: 24. 3, bis Ende April „Sonderborg — neue Bilder".

Frankfurt
Zimmergalerie Franck, Vilbelerstr. 29: 2. 4.—23. 4. „Hermann Goepfert, Frankfurt. Zu dieser Ausstellung erscheint das „Frankfurter Projekt" Nr. 3." 2.—28. 4. „Christian Kruck, Steindruckmalerei". 30. 4. bis 26. 5. „Hermann Bartels, Frankfurt".
Frankfurter Kunstverein, Neckarstr. 9/II: 11. 4. bis 3. 5. „Ludwig Schwerin, Tel Aviv, Gouachen und Zeichnungen".
In den Räumen des Internationalen Kultur- und Austauschzentrum, Münchner Str. 54: 9.—29. 4. „Walther Weidmüller".
Galerie am Dom, Saalgasse 3: 2.—21. 4. „Mima Jonquieres, Paris".
Galerie Daniel Cordier, Taunusanlage 21: Bis Ende April „Carl Buchheister, K. O. Götz, Bernard Schultze".
Nebbienschen Gartenhaus, Bockenheimer Anlage: 11. 4.—3. 5. „Katja Breuer".
Stuttgarter Hausbücherei, Schillerstr. 10/I: 2.—29. 4. „K. W. Schmidt, Grafik".
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath: 3. 4.—9. 5. „Arthur Fauser".
Göppinger Galerie, Berliner Str. 27: 24. 4.—16. 5. „Farbe — neu gesehen".

Freiburg
Augustinermuseum: 12. 4.—30. 8. „Von Courbet bis Miró".

Fulda
Galerie Junge Kunst, Kanalstr. 52: 25. 4.—17. 5. „Wilfried Elfers, Malerei"; 23. 5.—14. 6. „Gruppe L'atelier 9, Paris, Montmartre, Ölbilder".

Hagen
Karl-Ernst-Osthaus-Museum: 26. 4.—24. 5." „Max Kaus, Aquarelle und Gouachen. Priska von Martin, Plastik. Ingeborg und Bruno Allhoff, Keramik".

Hamburg
Galerie Rudolf Hoffmann: 18. 2.—30. 4. „Gerhard Marcks — 70 Jahre".
Die Insel, Alsterufer 35: April „Ursula Bluhm, Ölbilder und Grafik".
Galerie Commeter, Hermannstr. 37: 3.—30. 4. „Albert Fesser, Gemälde".
Griffelkunst-Vereinigung, Am Heerskamp 1: April/Mai „Holzschnitte von Hansen-Bahia und die 133./134. Bildermahl mit 37 Arbeiten von 12 verschiedenen Künstlern".
Kunsthalle Hamburg: 18. 4.—10. 5. „Jutta Benecke-Eberle".

Hameln
Der Kunstkreis, Von-Dingelstedt-Str.: 11. 4.—3. 5. „Ivo Hauptmann, Malerei-Zeichnung-Radierung".

Hamm
Städt. Gustav-Lübcke-Museum: 8.—30. 4. „Französische Grafik von heute".

Hannover
Kunstverein: 22. 3.—26. 4. „Die neue Generation".
Kestner-Gesellschaft, Warmbüchenstr. 8: 14. 4. bis 24. 5. „René Auberjonois".
Einrichtungsstudio Galerie Hannover, Grupenstr. 9 (bei der Marktkirche): 21. 4.—21. 5. „Georg Kinzer".
I. Stock des Hauses Kurt-Schumacher-Str. 38/40, Ecke Goseriede: 11.—29. 4. "Kurt Julius, Harald Schaub, Porträtausstellung".

Heidelberg
Kunstverein, Kurpfälzisches Museum, Hauptstr. 97: 5.—26. 4. „Otto Ditscher, Neuhofen. Sepp Biehler, Boxberg. Max Pöppel, Bamberg". 3.—31. 5. „Christian Rohlfs, Gemälde und Graphik".

Kaiserslautern
Pfälz. Landesgewerbeanstalt: 25. 4.—25. 5. „Fathwinter, Arbeiten aus den letzten Jahren".

Kampen/Sylt
Paula-Becker-Modersohn-Haus, Saal 3, II. Etage: 11. 4.—10. 5. „Kurt Lambert, Ölbilder, Aquarelle, Gouaschen".

Karlsruhe
Galerie Gallwitz, Karl-Friedrich-St. 26: März/April „Wilhelmine Ott, Peter C. Staechelin".

Kassel
Kunstkabinett Lometsch: April „Hans Jürgen Dobe, Zeichnungen". Mai „Moderne Graphik".

Köln
Kunsthandlung J. & W. Boisserée, Drususgasse 7—12: April „Vier Hamburger Maler". Mai „Jens Cords Hamburg, Gemälde und Graphik".
Rautenstrauch-Joest-Museum: 19. 3.—26. 4. „Zen-Malerei des 16.—19. Jahrhunderts aus japanischen Sammlungen". 25. 4.—7. 6. „Malerei aus Mexiko".
Galerie Aenne Abels, Wallrafplatz 3/I: 20. 3.—6. 5.



Ludwig Meidner

„Italienische Malerei — Afro, Bertini, Burri, Canonico, Crippa. Dorazio, Dova, Fontana, Moreni, Scanavino".
Wallraf-Richartz-Museum, An der Rechtschule: 21. 3. bis 5. 5. „Max Beckmann".
Galerie am Museum, Drususgasse 7—11: 5. 5.—4. 6. „Simon, Jochanan, Tel Aviv, Ölgemälde".
Krefeld
Kaiser-Wilhelm-Museum: 19. 4.—31. 5. „Gedächtnisausstellung Josef Strater, Krefeld 1899—1956".
Leverkusen
Städt. Museum Schloß Morsbroich: 20. 3.—10. 5. „Denise René Expose".
Mannheim
Mannheimer Kunstverein: 22. 3.—19. 4. „Martin Ritter, Neustadt/Weinstr., Gemälde, Grafik".
Städt. Kunsthalle: 12. 4.—10. 5. „Ben Nicholson, Gemälde".
Städt. Kunsthalle: 18. 4.—18. 5. „Ben Nicholson, Gemälde und Zeichnungen". 23. 5.—21. 6. „Karl Fred Dahmen".
Mülheim
Städt. Museum, Leinerweberstr. 1: 11. 4.—3. 5. „Worpswede gestern und heute".
München
Galerie Günther Franke, Stuck-Villa, Prinzregentenstraße 60: 15. 4. bis Mitte Mai „Fritz Winter".
Galerie Wolfgang Gurlitt, Hofgartenarkaden: 9. 4. bis 2. 5. „Hansen, Bahia, Holzschnitte, Norbert Hochsieder, Grafik".
Pavillon des alten Botanischen Gartens: 4.—24. 4. „Oskar Koller, Max Söllner, Grafik, Malerei".
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 7: 15. 4.—8. 5. „Pinot-Gallizio, industrielle Malerei".
Stuttgarter Hausbücherei, Marienplatz 26/1: 11. 4. bis 6. 5. „Züricher Maler".
Haus der Kunst: 7. 4.—31. 5. „Marc Chagall"; April 59 „Präkolumbische Kunst".
Städt. Galerie, Luisenstr. 33: 13. 3.—3. 5. „Jawlenski-Werefkin".
Münster
Galerie Clasing, Kuhstr. 4: 11. 4.—5. 5. „Klaus J. Fischer, Reliefbilder, Grafik".
Landesmuseum, Domplatz: 12. 4.—3. 5. „Niederländische Kunst seit 1945".
Nürnberg
Germanisches Nationalmuseum: 8. 4.—31. 5. „Kaiser Maximilian I. und Nürnberg".
Oberhausen
Städt. Galerie: April „Karlheinz Röber".
Recklinghausen
Städt. Kunsthalle, Am Hauptbahnhof: 11. 4.—10. 5. „Bart van der Leck".
Remscheid
Heimatmuseum: April „Prof. Ludwig Lemmer".
Stadttheater: April „Emil Maetzel".
Saarbrücken
Grafisches Kabinett, Markthallenstr.: April „Neue Gruppe Saar".
Saulgau
Museum „Die Fähre": 26. 4.—23. 5. „Marc Chagall". Im oberen Saal: Kinderzeichnungen".
Soest
Städt. Kunstsammlungen, Rathaus: 12. 4.—3. 5. „Ausstellung polnischer Künstler". 26. 4.—18. 5. „Ausstellung westfälischer Künstler". Aus Anlaß der Verleihung des Wilhelm-Morgner-Preises der Stadt Soest. Historisches Museum, Bernusbau des Saalhofes: 21. 3.—3. 5. „Das Bild der Stadt im 18. und 19. Jahrhundert".
Kunstpavillon, Köppenschen Park: 11. 4.—11. 5. „Wessel, Ölbilder, Radierungen".
Solingen
Deutsches Klingenmuseum: 26. 3.—28. 5. „XIII. Bergische Kunstausstellung". Juni/Juli „Georg Meistermann, Hans Uhlmann".
Stuttgart
Staats-Galerie: 11. 4.—18. 5. „Rolf Nesch".
Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, linke Vorhalle beim Haupteingang: 11. 4.—3. 5. „Wils Ebert, Geräte, Bauten, Planungen. Textilwettbewerb Pausa-Gruppe 56". 11. 4.—7. 5. „Keramik aus Vallauris".
Württemb. Kunstverein, Schillingstr. 6: 15. 4.—7. 5. „Emilio Greco".
Tübingen
Ausstellungsräume des Technischen Rathauses: April „Dekorative Kunst in Venetien".
Ulm
Künstlergilde e. V., Lesezimmer der Museumsgesellschaft: April „T. A. O. Sigulda".
Städt. Museum: 26. 4.—24. 5. „Willi Müller-Hufschmid, Karlsruhe. Karl Sulzer, Karlsruhe, Gemälde und Plastik".

Wiesbaden
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 3.—26. 4. „Ghislain Uhry, Paris".
Atelier Christa Moering, Martinstr. 6: 21. 3.—30. 4. „Hans Bernd Rörig, Wiesbaden, Malerei und Gouachen".
Nassauischer Kunstverein, In den Räumen des Neuen Museums: 8. 3.—19. 4. „Ludwig Meidner, 70 Jahre".
Wilhelmshaven
Verein der Kunstfreunde e. V.: 5. 4.—26. 4. „Wilhelmshavener Maler und Plastiker".
Witten
Märkisches Museum: 5.—26. 4. „Franz Veersemann, Ölbilder".
Wuppertal
Galerie „Palette", W.-Barmen, Sedanstr. 68: 22. 3. bis 15. 5. „Sechs schwedische Maler und ein deutscher Goldschmied".
Galerie Parnass, W.-Elberfeld, Gathe 83: 21. 3. bis 20. 4. „Wilhelm Wessel, Iserlohn, Ölbilder".

AUSLAND

Amsterdam
Stedelijk Museum: 25. 3.—4. 5. „Junge deutsche Kunst".
Antwerpen
Hessenhuis: 21. 3.—3. 5. „Breer, Bury, Klein, Mack, Mari, Munari, Piene, Rot, Soto, Spoerri, Tingueiy, van Hoeydonck".
Ascona
Galleria „La Cittadella": April „Carlo Cotti"; 20. 4. bis 9. 5. „Adriano Figini".
Basel
Kunsthalle: 2.—31. 5. „Coghuf".
Galerie d'Art Moderne Marie-Suzanne Feigel, Aeschengraben 5: 21. 3.—23. 4. „Eduard Bargheer".
Galerie Beyeler, Bäumleingasse 9: Bis Ende April „Selection".
Brüssel
Palais des Beaux Arts: April „Burri".
Eindhoven
Stedelijk van Abbe Museum, Bilderdijklaan 10: 21. 3.—30. 4. „Is. Israels, Malerei". 18. 4.—19. 5. „Le Fauconnier, Malerei".
La Chaux-de-fonds
Galerie Numaga, 204 rue numa-droz: 18. 3.—26. 4. „Lapoujade, Malerei".
London
The Trafford Gallery, 119 Mount Street, W. 1: 8. 4. bis 2. 5. „Clairmonte, Neuere Malerei".
Gallery One, 20 D'Arblay Street, W. 1: April „Donald Cammell, Malerei".
Gimpel Fils, 50 South Molton Street, W. 1: April „Collectors choice, IX".
Crane Kalman Gallery, 178 Brompton Rd., S. W. 3: April „Malerei und Zeichnung französischer und englischer Meister des 19. und 20. Jahrhunderts".
The AIA Gallery, 15 Lisle Street, Leicester Square, W. C. 2: 10. 4.—2. 5. „Sechzehn Maler".
ICA Gallery, 17-18 Dover Street, W. 1: April „Man Ray, Retrospektive".
Drian Gallery, 7 Porchester Place, Marble Arch, W. 2: 15. 4.—5. 5. „Agam".
Whitechapel Art Gallery, High Street, E. 1: 9. 4. bis 10. 5. „The graven image, Neuere Drucke und Zeichnungen britischer Künstler".
Roland Browse & Delbanco, 19 Cork Street, Old Street, Old Bond Street, W. 1: 7. 4.—16. 5. "Rodin".
Ben Uri Art Gallery, 14 Portman Street, W 1: April „Ph. Tuttnauer".
Arthur Tooth & Sons, 31 Bruton Street, W. 1: 7. bis 25. 4. „Paris-London XI".
The Lefevre Gallery, 30. Bruton Street, W. 1: Mai „Edward Burra, Aquarelle".
New Vision Centre Gallery, 4 Seymour, Marble Arch, W. 1: 20. 4.—9. 5. „Julius Sher und Safi Uddinahmed, Pakistan, Malerei".
The Hanover Gallery, 32 a St. George Street, Hanover Square, W. 1: 2. 4.—1. 5. „Signori, Plastik".
Kaplan Gallery, 6 Duke Street, St. James's S. W. 1: 9. 4.—2. 5. „Atlan, Malerei".
Tate Gallery, Millbank, S. W. 1: 1. 4.—3. 5. „Francis Gruber".
Arts Council Gallery, 4 St. James's Square, S. W. 1: 8. 4.—9. 5. „Odilon Redon, Lithographien. Reynolds Stone, Grafik".
Luzern
Kunstmuseum: 22. 3.—26. 4. „Robert Zünd zum 30. Todestag".
Mailand
Galleria Apollinaire, via Brera 4: April „Louis Feito".
Galleria Pater, via Borgonuovo 10: 14.—26. 4. „Van Hoeydonck".

Galleria Montenapoleone: Ab 13. 4. „Kurt Weinhold, Kollektivausstellung".
Galleria d'Arte del Naviglio, via Manzoni 45: April „Imai".
Galleria del Grattacielo, via Brera 10: April „Purificato".
New York
The Solomon R. Guggenheim Museum, 7 East 72nd Str.: 1.—26. 4. „20 zeitgenössische Maler der Philippe Dotremont Collection, Brüssel".
Paris
Galerie de Franco, 3 rue du Faubourg: 21. 4.—25. 5. „Singier".
Galerie Furstenberg, 4 rue de Furstenberg: 7.—22. 4. „Berta Dominguez D., Malerei".
Galerie Stadler, 51 rue de Seine: 14. 4.—12. 5. „Tàpies, Malerei".
Galerie Rive Droite, 23 Faubourg St.-Honoré: 4. bis 31. 5. „Foldes".
Galerie Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts: 14. 4. bis 15. 5. „Mack, Reliefs, Bilder".
Galerie Raymonde Cazenave, 12 rue de Berri: 22. 5. bis 22. 6. „Lanskoy, Malerei".
Galerie La Roue, 16 rue Grégoire-de-Tours: 2.—16. 4. „H. Werden".
Galerie H. Le Gendre, 31 rue Guénegaud: 19. 4. bis 2. 5. „Corneille".
Galerie Lara Vincy, 47 rue de Seine: April „Saussac".
Galerie Jacques Massol, 12 rue La Boétie: 9.—25. 4. „Dmitrienko".
Musée d'art moderne: 20. 5.—30. 6. „Jacques Lipchitz".
Pittsburgh, USA
Carnegie Institute: 27. 4.—14. 6. „David G. Blythe, Malerei".
Rom
Galleria d'Arte „Il Torcoliere", via Alibert 25: April „Oskar Kokoschka".
St. Gallen
Kunstmuseum: 14. 3.—3. 5. „Neue amerikanische Malerei".
Stockholm
Sturegallerie, Sturegatan 38: 11.—23. 4. „Albert Fürst".
Varaždin/Jugosl.
Galerie Slika: 9.—19. 4. „Miljenko Stançic".
Wien
Galerie Willy Verkauf, Riemergasse 14: Bis 18. 5. „Wassily Kandinsky, Grafik".
Zürich
Helmhaus: 21. 3.—19. 4. „Griechisch-buddhistische Plastik aus Pakistan Gandhara".
Galerie Suzanne Bollag, Limmatquai 116: 10.—29. 4. „Sonja Sekula, Zürich. Duncan, Paris".
Galerie Beno, Rämistr. 29: 29. 4.—12. 5. „Jürg Spiller, Basel, Bilder. Friedrich Werthmann, Düsseldorf, Stahlplastik".
Galerie Arnaud, 34 rue du Four: 2.—28. 4. „Huguette — Arthur Bertrand".
Galerie Denise René, 124 rue la Boétie: April „Arp, Zeichnungen 1909—1959, Gobelins, Skulptur, Reliefs".
Galerie Cordier, 8 rue de Miromesnil: Ab 28. 4. „Jean Dubuffet".
Kunsthaus Zürich: 18. 4.—18. 5. „Kemeny".

Anmerkungen der Redaktion

Wir bitten unsere Leser um freundliche Beachtung der Informationen über die Internationale Kasseler Ausstellung „II. Dokumenta '59", die diesem Heft beiliegen. Wir weisen darauf hin, daß die Ausstellung nicht, wie irrtümlich angegeben, am 4. Juli, sondern am 11. Juli 1959 eröffnet wird.
Der Auflage dieses Heftes ist ferner ein Prospekt über die Wochenzeitung „Die Zeit" beigegeben, den wir der Aufmerksamkeit unserer Leser empfehlen.

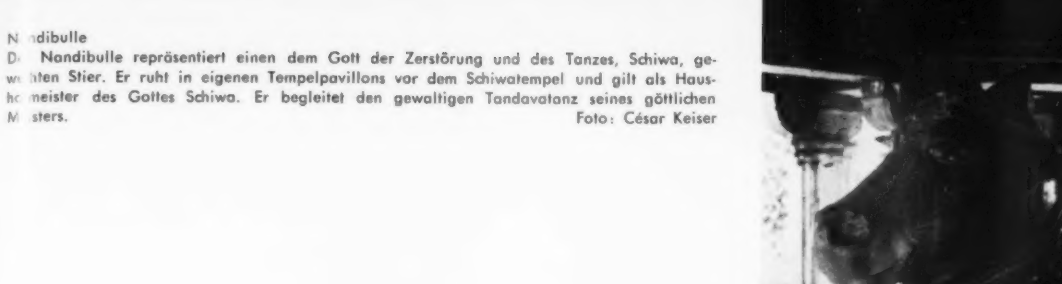
Der Druckfehlerteufel hatte in unserem Heft 9/XII seine Hand besonders erfolgreich im Spiel. In der Überschrift des Aufsatzes von Umbro Apollonio wurde der Maler Gustav K u r t Beck fälschlich Gustav Karl Beck genannt. In der Buchbesprechung von Elisabeth Schacht wütete der Kobold, gegen den kein Kraut gewachsen ist, nach dem „Gesetz der Serie": Der Verfasser des Buches „Die Wiedergewinnung von Medinet Habu im westl. Theben" heißt richtig U v o Hölscher, nicht Uno H. In der dritten Zeile muß es „erstaunliche Ordnung" heißen, nicht „vertrauliche Ordnung". Ferner handelt es sich in der siebenten Zeile nicht um den „Kern aller Banken", sondern um den „Kern aller B a u t e n".

…ole, Südwestindien. Pfeiler in der Vorhalle des …rga-Tempels. 6. Jahrh. n. Chr.
…chaeological Survey of India.

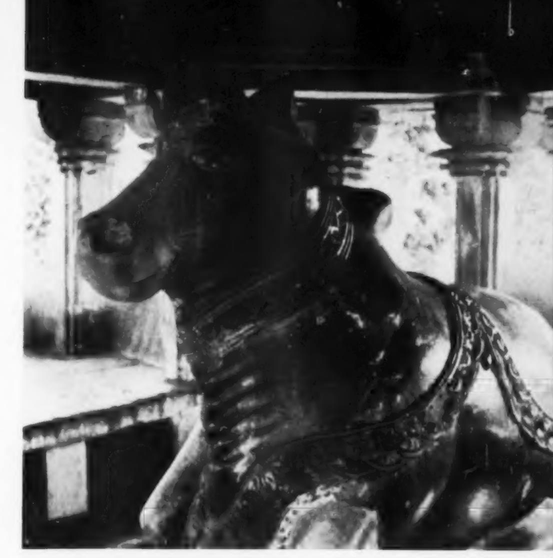


Khajuraho-Tempel

Der Hindugöttertempel ist im Mittelalter entwickelt. Portal und Wandnischen wurden den syrisch-römischen Tempeln nachgebildet, auf das Dach wurde der Turm, die Schikhara, gesetzt, der den Weltberg Meru symbolisieren soll. Aus den Fenstern blicken Götter und Göttinnen. Von der nord- und zentralindischen Kunst sind im Gegensatz zu Südindien aus dieser Periode nur archäologische Reste — allerdings teilweise völlig erhalten — auf uns gekommen. Die Entwicklung steigert sich vom 9. (Khajuraho) zum 11. und 12. Jahrhundert. Khajuraho ist heute bereits eine archäologische Wallfahrtsstätte. Sein Höhepunkt unter den Chandella-Herrschern fällt in das Jahrhundert zwischen 950 und 1050.



N dibulle
D Nandibulle repräsentiert einen dem Gott der Zerstörung und des Tanzes, Schiwa, ge-w hten Stier. Er ruht in eigenen Tempelpavillons vor dem Schiwatempel und gilt als Haus-h meister des Gottes Schiwa. Er begleitet den gewaltigen Tandavatanz seines göttlichen M sters.
Foto: César Keiser



Ellora, Dekkhan. Teil des Hofes im Monolith-Tempel XVI. 8. Jahrh. n. Chr.
Der Kailasatempel — aus einem Stein gehauen, daher Monolith — wird König Dantidurga zugeschrieben (725—755 n. Chr.) und soll rund 200 000 Tonnen Erdbewegung erfordert haben. Es ist ein Schiwatempel und zeigt die Rückkehr des Hinduismus in der indischen Religionsgeschichte an.

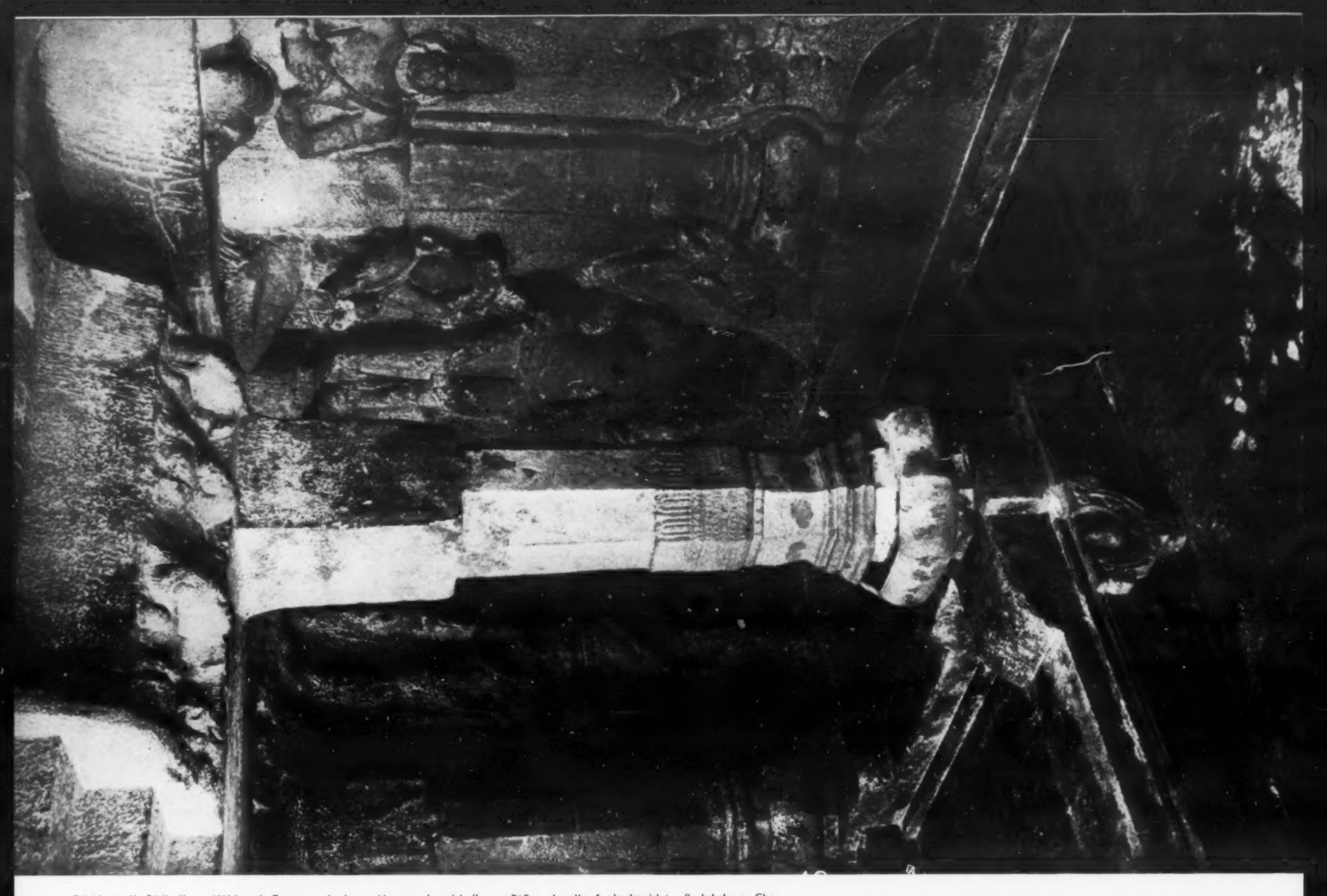


Ellora, Dekkhan. Schiva und Parvati in Höhle XIV. 6.—8. Jahrh. n. Chr.
Die Höhlen von Ellora, in der Nachbarschaft von Ajanta, haben nicht denselben Rang wie die von Ajanta, weil die einzigartigen Fresken fehlen, aber sie sind für die mittelalterliche indische Kunst von entscheidender Bedeutung. Höhle XIV — die Ravan Ka khai — ist eine Höhle des Brahmanenkults und enthält Reliefs

Ellora, Dekkhan. Schiva und Parvati in Höhle XIV. 6.—8. Jahrh. n. Chr.
Die Höhlen von Ellora, in der Nachbarschaft von Ajanta, haben nicht denselben Rang wie die von Ajanta, weil die einzigartigen Fresken fehlen, aber sie sind für die mittelalterliche indische Kunst von

Rajim, Mittelindien. Schlangengottheiten und menschliche Paare im Türgewände eines Tempels des 8. Jahrh. n. Chr.





Trichinopoli, Südindien. Höhle mit Durga und einem Manne, der sich ihr zu Füßen den Kopf abschneidet. 8. Jahrh. n. Chr.
Trichinopoli ist berühmt durch seine Tempelanlagen, zu denen der große Tempel von Raghunathaswami in Sri Rangam (mit der Halle der 1000 Säulen) gehört, erbaut vom 10. bis 15. Jahrhundert n. Chr. Höhlen in der Umgebung spiegeln die Heiligkeit des Ortes, dessen Berg ein Splitter des Weltbergs Meru sein und früher unter der Herrschaft des Dämons Trishira, einem Sohne Ravanas, gestanden haben soll.

Elephanta bei Bombay. Höhlenplastik des 8. Jahrh. n. Chr.: Hochzeit von Schiva und Parvati.
Elephanta ist eine Insel, sechs Meilen von Bombay entfernt. Der gewaltige Höhlentempel auf der Inselhöhe mit der dreiköpfigen Büste, dem Trimurti, zählt zu den eindrucksvollsten Tempelanlagen Indiens und wird heute noch kultisch benutzt. Reliefs schildern das Leben des Gottes Schiwa.



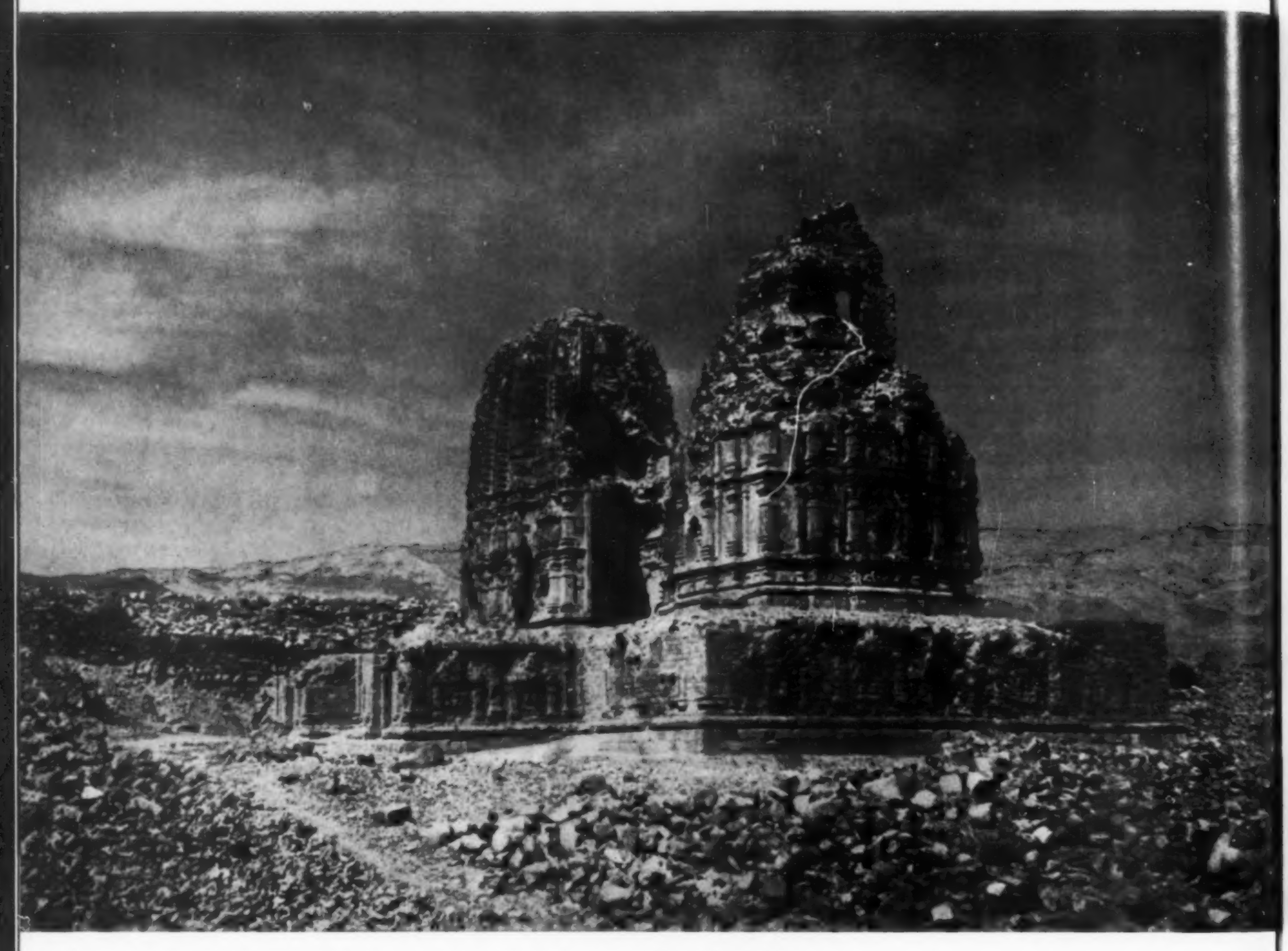
Elephanta bei Bombay. Höhlenplastik des 8. Jahrh. n. Chr.: Hochzeit von Schiva und Parvati.
Elephanta ist eine Insel, sechs Meilen von Bombay entfernt. Der gewaltige Höhlentempel auf der Inselhöhe mit der dreiköpfigen Büste, dem Trimurti, zählt zu den eindrucksvollsten Tempelanlagen Indiens und wird heute noch kultisch benutzt. Reliefs schildern das Leben des Gottes Schiwa.



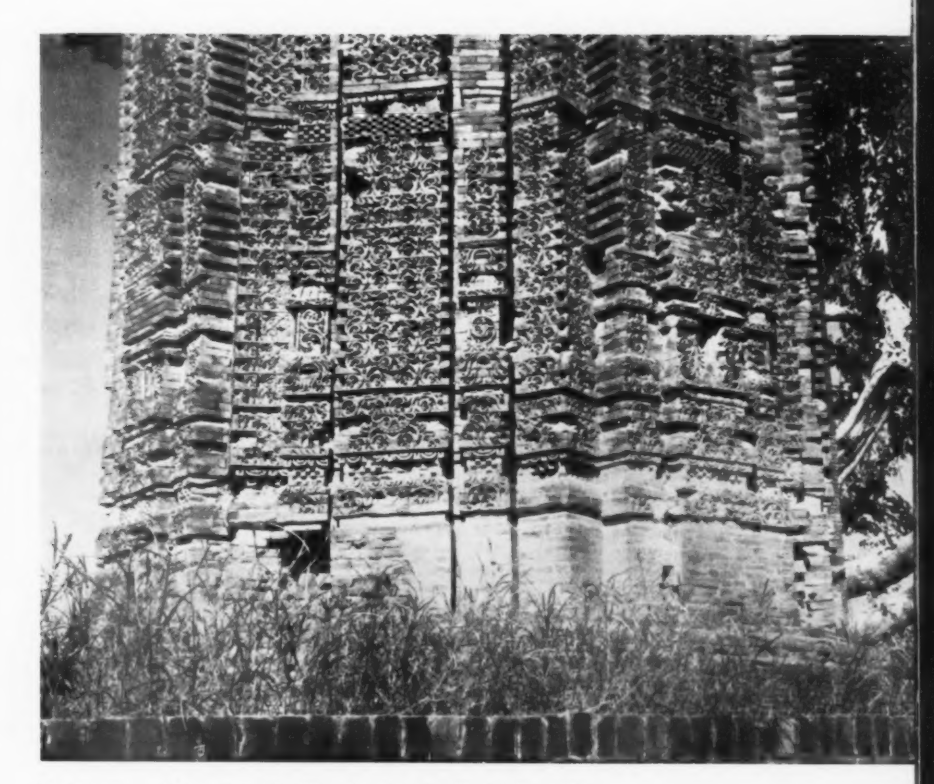
Museum Khajuraho
Die Statuen, die bei Khajuraho gefunden wurden, stehen in einem provisorischen Freilichtmuseum.



Yakschistatue aus Didargandsch bei Patna,
3. Jahrh. n. Chr.
Eine Yaksha ist ein Begleiter und Diener der Hauptgottheiten, Diener des Gottes des Reichtums, Kubera, auch Prosperitätsgenius.



Kafir Kot, Westpakistan. Tempelruine des 8.—9. Jahrh. n. Chr. in der alten südlichen Hauptstadt.



Tinduli, Bihar. Ruine eines Ziegeltempels etwa des 10. Jahrh. n. Chr.



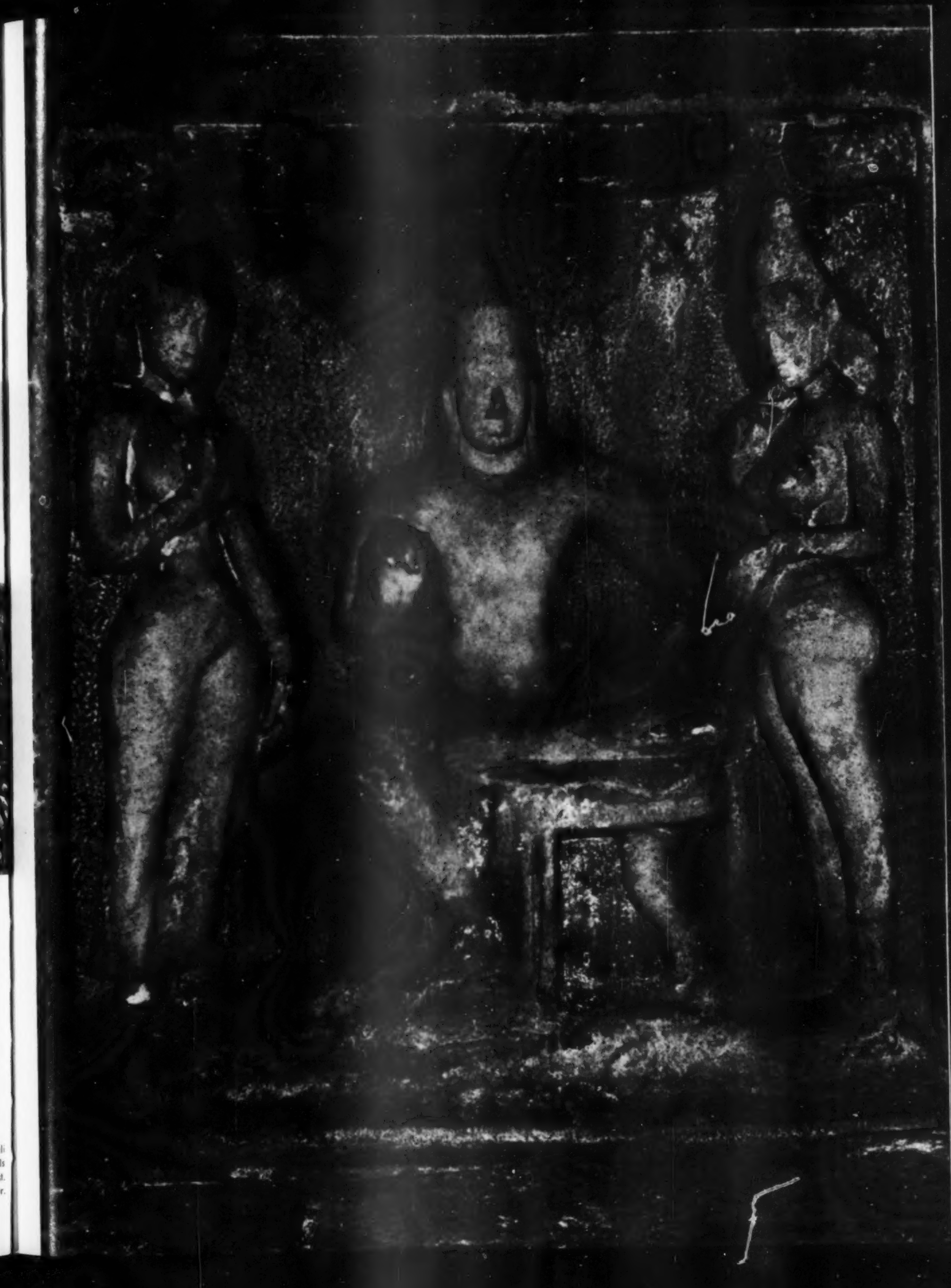
Ornamente an einem mittelalterlichen Tempel.
Diese Ornamente laufen um die Tempelsockel bis zur Turmspitze, wo sie in reine Geometrie übergehen (Khajuraho). Sie schildern Legenden aus den indischen Epen (so im Kailasatempel von Ellora) oder Szenen vom Hofe, den Bau des Tempels, Festumzüge, Schmucktoilette der Hofdamen, Götter und Könige.

Mahabalipura, Ruinen der alten Pallava-Hauptstadt des 7. und 8. Jahrh. n. Chr. an der Ostküste Südindiens



Mahabalipura, Südindien. Porträt des Pallava-Königs Narasimha mit seinen Frauen in einer Wand der Varaha-Höhle I.

Die sieben Pagoden von Mahabalipura hängen mit dem Dämon Mahabali zusammen, der vom Gott Vischnu überwunden wurde. Die aus einem Fels gehauenen Raths oder Pagoden gehören zum besten der indischen Kunst. Inschriften des Königs Narasimha sind erhalten. Er regierte von 625—645 n. Chr.



einen

Mahabali
nem Fels
n Kunst.
5 n. Chr.

Alampur, Dekkhan. Fliegende Figuren am Garuda-Brahma-Tempel. Etwa 10. Jahrh. n. Chr.
Archaeological Survey of India

Alampur, Dekkhan. Wand eines frühmittelalterlichen Hindu-Tempels
Archaeological Survey of India

Chidambaram, Südindien. Teil eines Tempeltores mit dem stehenden Schiwa, dem Sitzbild von Schiwa und Parvati und Bildern von Schiwas Symboltier, dem Stier Nandin, und dem elefantenköpfigen Sohn Schiwas, Ganesha (unten)

Chidambaram, Südindien. Teil eines Tempeltores mit dem stehenden Schiwa, dem Sitzbild von Schiwa und Parvati und Bildern von Schiwas Symboltier, dem Stier Nandin, und dem elefantenköpfigen Sohn Schiwas, Ganesha (unten).

Die Tempel der südindisch-dravidischen Baukunst mit ihren gewaltigen Tempelhöfen, Tempelteichen und Gopurams, den Tortürmen, erinnern an altägyptische oder babylonische Tempelstädte.

König Hiranya Varna Chakravarti soll 3000 Brahmanen zu dem Tempel von Chidambaram aus dem Norden gebracht haben. Als die Priester ihr Ziel erreichten, zählte man nur 2999. Sie wollten nicht am Ort bleiben, weil einer fehlte. Es heißt, daß sich Schiwa, der Gott des Tanzes, selbst als der dreitausendste stellte. Der Tempel gibt alle Tanzposen Schiwas wieder und ist die Wallfahrtsstätte der indischen Tänzer.

Osia, Nordwestindien. Tempelruinen etwa des 10. Jahrh. n. Chr. bei der heutigen Siedlung am Rande der Wüste Thar

Osia, Nordwestindien. Tempelruine des 10. Jahrh. n. Chr. und Tempel auf modernem Burgberg



Modhera, Nordwestindien. Sonnentempel, 11. Jahrh. n. Chr.
(Vergl. nächstes Bild)
Archaeological Survey of India





Modhera, Nordwestindien. Säulenstellung, Portal und Halle am Sonnentempel, 11. Jahrh. n. Chr
Archaeological Survey of India

Das Dorf *Modhera* liegt 18 Meilen südlich von Anahilvada Pattana. Sein Sonnentempel gilt als eines der schönsten Bauwerke Gujerats. Dem Teichwasser vor dem Tempel wird reinigende, entsühnende Kraft zugeschrieben. Der Teich soll durch das Scharren der Rosse Suryas entstanden sein. Der Sonnengott ist einer der drei Hauptgötter in den Veden, zuweilen wird er als Sohn des Dyaus (Zeus-Jupiter) oder auch als Sohn Brahmas bezeichnet



Dämonenfigur aus einem Tempel in Nepal
Reißmuseum Mannheim

Foto: H.-J. Soldan

Narsimha, Löwendämon aus Nepal

Die Löwenmenschinkarnation hat Vischnu angenommen, um die Welt von der Tyrannei des Hiranyakasipu zu befreien, ein durch die Gnade Brahmas unverletzbarer Dämon. Der Sohn des Dämons verehrte Vischnu und wurde daher vom Vater verfolgt. Zur Strafe brach Vischnu in Gestalt des Löwenmenschen aus einer Säule hervor und zerriß den aufsässigen Dämonenfürsten. Diese Szene wird hier gezeigt.



Jainafigur in einem Höhlentempel

Die Jainasekte geht auf den Stifter Mahavira zurück (Jaina-Jina-Sieger), der zur Zeit Buddhas gelebt hat (6. Jahrh. v. Chr.). Die Jainasekte hält die Götter für sterblich. Gegenstand des Kults sind die „Weltheilande, die Tirthankaras (wörtlich Furtbereiter), die Bahnbrecher der Jainalehre. „Es sind Menschen, die durch Askese alle Leidenschaften niederrangen" (Glasenapp). Die Furtbereiter sind in allen Weltenaltern aufgetreten und sollen auch in Zukunft immer wieder erscheinen. Parshvanatah (750 v. Chr.) gilt als Begründer, Mahavira als Reformator der Sekte.



Abu, Nordwestindien. Nische mit Jain-Heiligen im spätmittelalterlichen Dilwara-Tempel

Abu, Nordwestindien. Nische mit Jain-Heiligen im spätmittelalterlichen Dilwara-Tempel

Archaeological Survey of India

Der Berg Abu in Rajputana trägt einige der wichtigsten Heiligtümer der Jainas. Die bedeutendsten liegen im Ort Dilwara (Reich der Tempel). In Dilwara befindet sich der Adinathatempel, den der Bankier Vimala Schah aus Gujarat 1031 n. Chr. errichten ließ. Der Tempel zu Ehren des 22. Furtbereiters der Zeitepochen, Nemiatha, wurde 1230 n. Chr. erstellt. Dilvara besitzt 5 Tempel der Jainsekte.



Schiva und Parvati beim Brettspiel. Unten der Stier Nandi, von Frauen verehrt. Der Stier ruht auf einem liegenden Dämon, auf ihm hockt eine Frauengestalt, hinter dem Haupt des Schiva steigt eine Schlange empor.
13. Jahrh. n. Chr. Foto: Rita Strothjohann



Relief der auf einem Löwen sitzenden Göttin Bhavani. Sie hält ein Kind im Arm und ist umgeben von anbetenden Figuren, über ihr erscheinen Gottheiten und eine sitzende Figur vom Buddha- oder Jina-Typ, flankiert von Elefanten. Das Stück scheint nicht ganz ausgearbeitet zu sein. Mittelalterliche Plastik aus Bengalen. Ca. 14. Jahrhundert n. Chr.
Foto: Rita Strothjohann



Tiruvelangadu, Südindien. Bronzegruppe von Schiva und Parvati.
Etwa 11.—13. Jahrh. n. Chr.
Museum Madras



Relief aus grauem Sandstein. Der vierköpfige Gott Mahesha, eine Form des Schiva, mit acht Armen zwischen zwei tanzenden Frauen. 14. Jahrh.
Foto: Rita Strothjohann



Udayap
Foto: S

Querschnitt durch die Ausstellung

5000 Jahre Kunst aus Indien

Sommer 1959, Villa Hügel Essen

Winter 1959/60, Kunsthaus Zürich



1

Der tanzende Schiwa. Udayapur, ca. 11.—13. Jahrh. n. Chr. Detail des gegenüber abgebildeten Tempelturms
Archaeological Museum, Gwalior

Udayapur, mittleres Indien. Turm des Schiwa-Tempels, etwa 11.—13. Jahrh. n. Chr.
Foto: Stella Kramrisch

2

Zweigeschlechtliche Statuette. Mohenjo Daro, ca. 3. Jahrtausend v. Chr.
National Museum of India, New Delhi



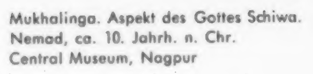
3

Schiwa, von seinem Stier Nandin begleitet, und Parvati mit einem Kind. Tintoi, Spät-Gupta, ca. 6. Jahrh. n. Chr.
Museum and Picture Gallery, Baroda



4

Schiwa Nataraja. Schiwa als Herr des Tanzes.
Ujjain, ca. 8.—10. Jahrh. n. Chr.
Archaeological Museum, Gwalior



5

Mukhalinga. Aspekt des Gottes Schiwa.
Nemad, ca. 10. Jahrh. n. Chr.
Central Museum, Nagpur



6

Kolossaler Schiwa-Kopf. Kunstvolle Frisur. Schwerer Ohrschmuck: Karna-Kundalas, in denen weitere Figuren miniaturhaft dargestellt sind.
Kalyanapura, ca. 12. Jahrh. n. Chr.
Victoria Hall Museum, Udaipur



7

Harihara-Kopffragment, das nach dem zweigeteilten Kopfputz auf eine Verbindung von Schiwa und Vishnu weist.
Ujjain, ca. 9.—10. Jahrh. n. Chr.
Archaeological Museum, Gwalior









11

Vierarmiger hinduistischer Hauptgott Schiwa mit Symbolen Axt und Antilope in den oberen Händen und seine Frau Parvati. Vembavur, Spät-Cola, ca. 13. Jahrh. n. Chr.
Government Museum, Madras

8

Schiwa und Uma. Dreiköpfiges synkretistisches Kultbild. Padhavli, ca. 8.—10. Jahrh. n. Chr.
Archaeological Museum, Gwalior



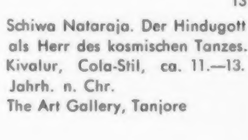


12

Schiwa, Südindien, ca. 12.—13. Jahrh. n. Chr.







9

Schiwa und Parvati auf dem Lotusthron über ihren Wappentieren. Genaue Herkunft unbekannt. Pala-Stil, ca. 10. Jahrh. n. Chr.
State Museum, Lucknow





13

Schiwa Nataraja. Der Hindugott als Herr des kosmischen Tanzes. Kivalur, Cola-Stil, ca. 11.—13. Jahrh. n. Chr.
The Art Gallery, Tanjore

10

Somaskanda. Die Gruppe von Schiwa mit seiner Frau Parvati und dem Sohn Subrahmanya. Südinidien, ca. 14.—15. Jahrh. n. Chr.
Government Museum Trivandrum



14

Architekturfragment mit Schiwa Nataraja, dem Herrn des kosmischen Tanzes. Halebid, ca. 12. Jahrh. n. Chr.
Halebid, Hoyshaleshvara-Tempel



17

Narada betet Schiwa an, der mit Frau Parvati und Kindern — vorn der elefantenköpfige Ganesha — unter einem Baum in den Bergen sitzt. Kangra-Schule, ca. 1760 n. Chr.
National Museum of India, New Delhi



15

Schiwa Nataraja tanzt auf einem Dämon. Nepal, ca. 14. Jahrh. n. Chr.
Patna Museum



18

Abhisarika Nayika. Liebhaberin geht in gewitterstürmischer Nacht zu einem Stelldichein. Pahari-Schule, ca. 1800 n. Chr.
National Museum of India, New Delhi



16

Gajatandava. Siegestanz Schiwas, der den elefantenförmigen Dämon erlegt hat. Südindien, ca. 19. Jahrh. n. Chr.
Government Museum, Trivandrum



19

G. R. Santosh, Shukla Abhisarika. Öl.
(Z. Zt. im Folkwang-Museum ausgestellt)

den Müttern, die um ein Kind beten und bitten, und den Vätern, die ihre Kinder geradezu anbeten, sie mit Spielzeug und Puppen überschütten, aus übergroßer Liebe.
„Skulptur", sagt Herbert Read, „ist die Schöpfung echter, wahrhafter Formen, die uns ästhetische Freuden bereitet." Wenn wir mit ästhetischer Freude die Vitalität, Vollendung und Schönheit meinen, die wir beim Anblick eines außergewöhnlichen Werkes empfinden, dann scheint mir diese einfache Definition sehr angemessen, die Absicht auch der indischen Bildhauerei darzulegen. Es besteht kein Zweifel, der Künstler braucht bei seiner täglichen Routinearbeit seinen Verstand und sein Formenelaborat, aber die Elemente, die seine Arbeit wirklich gestalten, sind so unterschiedlich wie sein individuelles Talent und die Beschaffenheit des Materials, aus dem er dieses Kunstwerk herstellt. So mag das Ergebnis seines erfinderischen Eifers auch mehr oder weniger schön sein, was von den gelegentlichen Zufällen abhängt.
Henry Moore sagt in diesem Sinne in seinem Essay „The Sculptors Aims":
„Jede Kunst ist eine Abstraktion von einer bestimmten Stufe: In der Skulptur bestimmt das Material allein den Weg von der reinen Darstellung zur Abstraktion."
„Abstrakte Eigenschaften des Entwurfes sind für den Wert des Werkes ausschlaggebend, aber für mich ist das psychologische, humane Element von größter Wichtigkeit. Wenn beide, abstraktes und humanes Element, in einem Werk vereint werden, so muß es einen wertvolleren, besseren und tieferen Eindruck hinterlassen."
„Meiner Ansicht nach sollte ein Kunstwerk seine eigene Vitalität besitzen. Ich meine damit nicht die Reflexion der Lebensvitalität, der Bewegung, der physischen Haltung hüpfender, tanzender Figuren, sondern daß ein Werk voll verhaltener Energie, voll eigenen Lebens sein soll, unabhängig davon, was es darstellt. Wenn ein Werk diese wirksame Vitalität nicht besitzt, so dürfen wir in diesem Zusammenhang das Wort „Schönheit" nicht darauf anwenden."
„Denn ein Werk darf keine Nachbildung natürlicher Erscheinungen sein — es braucht deshalb jedoch nicht vor dem Leben zu fliehen —, sondern es soll ein Eindringen in die Wirklichkeit, nicht ein Beruhigungsmittel, eine Arznei, nicht nur die Ausübung eines guten Geschmacks, die Anordnung hübscher Formen und Farben in einer gefälligen Kombination, nicht eine Zierde des Lebens, nein, ein Ausdruck des Lebenssinns, ein Antrieb zu größeren Anstrengungen sein."
Diese Aphorismen erläutern sowohl den Sinn der alten indischen Skulpturen als auch die Haltung des modernen Europa. Die menschliche Natur, obschon sie sich oft verändert, neigt nicht dazu, auf der Beweglichkeit des Lebens, auf direkter Erfahrung basierende Grundsätze zu verwerfen. Psychologie, Vitalität und Geschmack, obschon von Zeitalter zu Zeitalter und von Land zu Land verschieden, können die Stellung des Künstlers zu seinem „Material", das er bearbeitet, nicht beeinflussen.
Eines ist gewiß, daß sich unter der großen Zahl indischer Plastiken einige der größten Werke des Menschengeschlechtes befinden. Es wird sich als lohnend erweisen, diese Arbeiten so zu betrachten, wie sie in Wirklichkeit sind, ohne sie in jene religiösen und inkonographischen Formeln einzuhüllen, die sie einst umgaben. Die Forschungen der Gelehrten und Archäologen tragen dazu bei, uns einen umfassenden Einblick in die sozialen Strömungen der damaligen Zeit zu gewähren. Das eigentliche Wesen des Kunstwerkes kann aber nur dann erfaßt werden, wenn wir es immer wieder betrachten, so lange, bis wir sein selbständiges, dynamisches Leben empfinden, ohne Rücksicht auf den Kodex, jedoch eng mit dem Genius verbunden, der ihm geheime Triebkraft, organisches Leben und Form verlieh.

Der indische Mensch ist verwandtschaftlich geborgen in der Lebensdichte dieser Welt, die von gleichen Welten ohne Zahl — einem Lebensraum dicht umlagert sind. Als Leben, das um seinen Wandel weiß, wie der Mensch um Wachen und Schlaf, preist Indien Schiwa (Schiwa-jiwa-bios = Leben), sich selbst als das göttliche Leben, das friedebringend — vernichtend die spielende Gestaltenwelt in Wiederkehr der Zeitenwenden auflöst und zum gestaltenlosen Ursprung einführt; preist sein göttliches Leben, das die Formenfülle am Weltenmorgen spielend aus sich hervortreibt als Brahma, und betet zu Vischnu als seinem Leben, das sich göttlich selbst erhält und den Streit seiner gewaltigen Gestalten in Bahnen der Ewigkeit ordnet. Es neigt sich vor der ewigen Mutter — der „dunklen" Göttin Kali-Durga — die alles gebärend aus ihrem Schoß hervorbringt, allmütterlich alles nährt, um als ewige Vernichtung unablässig alle Lebensgestalt zu verschlingen — mit hängender Zunge schlürft sie das Blut alles Lebens aus der Schädelschale in ihren Händen. Alles einzelne Leben ist nur wie eine Zelle am Weltenleib des Göttlichen Lebens.

Heinrich Zimmer („Ewiges Leben, Leitmotive indischen Daseins", Ausgabe 1930)

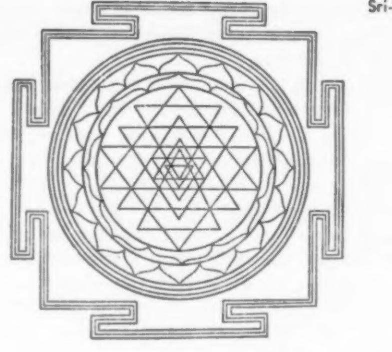
HEINRICH ZIMMER

SYMBOLE DES ABSOLUTEN IN DER INDISCHEN KUNST

Der deutsche Indologe Heinrich Zimmer (1890—1943) ist durch seine Deutungen indischer Kunstdenkmäler berühmt geworden.
Nachstehend geben wir den bisher nur in englischer Sprache veröffentlichten Text „Sri-Yantra and Siva-Trimurti", erschienen 1943 in „The Review of Religion", im Auszug wieder.

Die Aufgliederung des Absoluten in widersprüchliche, jedoch zusammenarbeitende Gegensatzpaare kann selbstverständlich auf verschiedene Art repräsentiert oder symbolisiert werden. Der klassische und primitivste Symbolismus beruht auf den Funktionen der beiden Geschlechter; die göttliche Essenz ist in ihrer Lebenstätigkeit durch ein Ur-Elternpaar repräsentiert, das alles Leben im Universum hervorbringt: Vater Himmel und Mutter Erde, Uranos und Gaia, Zeus und Hera (oder Demeter), die chinesischen Yang und Yin (Himmel und Erde darstellend), die Universalenergien von Mann und Frau.
Im Hinduismus taucht dieses Paar in vielen Formen auf, wobei die häufigste und fundamentalste die des männlichen Gottes und seiner Gefährtin (sakti) ist; passiv der Mann, die aktivierende Energie das Weib. In der Tradition der Hindus und später der Buddhisten spielt dieser Symbolismus der Geschlechter eine überaus große Rolle. Wenn auch die äußere Ausdrucksform dieses Symbolismus durch Bilder meist eine deutlich erotische ist, so wird das sexuelle Element doch hauptsächlich dafür gebraucht, geistige Dinge auszudrücken. Das Bildwerk ist fast ausschließlich sinnbildlich und soll höchst abstrakte und erhabene Vorstellungen vermitteln.
Bei den Tantras, die die Tradition des Sivaitic aus der letzten großen Periode des Hinduismus repräsentieren, ist dieser Symbolismus der Polarität der Geschlechter höchst ausführlich entwickelt. Hier manifestiert sich das Absolute, das aus seiner ruhenden Stille geweckt wird, als Siva mit seiner Sakti. Die Göttin

hat viele Namen: Uma oder Parvati, Tochter des Himalaya; Durga, Erschlägerin der Dämonen; Kali, die schwarze, ihre furchtbarste Gestalt; Chandi, Gauri, Vindhyavasini, Haimavati, usw. Auch wird sie Tri-pura-sundari, die Lieblichste der drei Welten, d. h. die Lieblichste des Universums, die universale sakti, genannt. Sie thront neben Siva, angebetet von seinen himmlischen Heerscharen; zu ihren Füßen der Löwe, das Tiergefährt (vahana). Zu Füßen Sivas liegt Nandin, der Ochse. Oder die Göttin sitzt auf Sivas Schoß, auf dem rechten Schenkel, wobei er seinen Arm um ihre Hüfte legt. In der anderen Hand hält er den Dreizack, seine Waffe und das Emblem seiner Held-Gottheit; dann den Rosenkranz, das Emblem seiner Angehörigkeit zu den Asketen. Beide zusammen bedeuten die Kombination seiner nach außen gerichteten, aktiven und seiner nach innen gewandten, meditierenden Einstellung. Dieses klassische Beispiel finden wir immer und immer wieder in Stein und Bronze in den schönsten indischen Kunstwerken.
Dieser Symbolismus der polaren Gegensätze erreicht im tibetanischen Buddhismus, unter dem Einfluß des Tantrismus, einen sehr hohen Entwicklungsgrad. Hier ist das Absolute von dem uranfänglichen, ewigen Buddha, Adi-Buddha oder Vairocana, dargestellt, von dessen Wesen alle anderen Buddhas Zeugen sind. Vom Standpunkt der „Erleuchteten" gibt es nur eine Essenz, Buddha-schaft, Erleuchtung, und das unbeschreibliche Gefühl oder Wesen, das man erkennt, wenn alle Wirkungen der Maya-Unwissenheit überstiegen und beseitigt sind. Es ist dies die reine „Solchheit" oder „So-heit" jenseits aller Differenzierung der Qualifikationen, jenseits aller definierbaren Grenzen und Eigenschaften. Dies ist Tatha-ta, d. h. wörtlich: der Zustand (-ta) des „So-seins" (tatha). Tatha heißt „ja", so sei es, amen. Es ist die tägliche, aus vollem Herzen kommende Bejahung. So repräsentiert also tatha-ta die „Solchheit", repräsentiert den ausgesprochen positiven Aspekt der nirvana-Erleuchtung, die das einzig wirkliche Stadium oder Wesen bedeutet und die nicht zu vernichten oder aufzulösen ist. Alle anderen Bewußtseinszustände — der Zustand des Wachseins mit seinen Sinn-Erlebnissen, seinem Denken und Fühlen, der Traumzustand und sogar der Zustand des „erhabenen" Erlebnisses — sind aufgebaut und zerfallen wieder. Der tatha-ta Zustand jedoch ist diamantenhart (vajra), da er unzerstörbar ist, nicht gespalten, in seine Bestandteile aufgelöst oder zerschmolzen werden kann, weder durch körperliche Gewalt noch durch die Macht analytischen oder kritischen Denkens. Dies ist das Erlebnis und die Wirklichkeit des Absoluten; und derjenige, der zu diesem Erlebnis gelangt ist, der Buddha, wird zum anthropomorphen Symbol des tatha-ta.
Unter vielen Gegenständen oder Utensilien ist der diamantenharte Donnerkeil, vajra, das angemessenste Symbol des tatha-ta, in alten Zeiten das Wurfgeschoß des Vater Himmel (Dyaus-pitar), und später das des Indra, König der Götter. Der Donnerkeil ist das charakteristische Symbol dieser Schule der Buddha-Lehre, die sich vajra-yana, „Fahrzeug des unwiderstehlichen Donnerkeil", „Weg zur demanten Wirklichkeit der überragenden Wahrheit" nennt. Er stellt den Zauberstab des Lamas zur Beschwörung der Kräfte des Teufels dar, oder wird als Griff benutzt für die Glocke, mit der man bei Gebetsstunden die Zeit anzeigt. Er ist das Hauptattribut der „Obersten Personifizierung der Wirklichkeit, einem allegorischen Buddha namens Vajra-dhara", „derjenige, der die demante Substanz oder Waffe besitzt oder handhabt (dhara)", oder einem Buddha namens Vajra-sattva, „derjenige, dessen Wesen oder Sein (sattva) diese demante Substanz ist".
Dieser Vajradhara-Vajrasattva, der auf einem Lotusthron sitzend das Wesen aller Existenz verkörpert, symbolisiert das Absolute im Sinne seiner zeugenden Kraft, welche das phänomenale Reich des Universums hervorbringt. Im lamaistischen Symbolismus ist


Sri-Yantra

sie häufig als die Vereinigung des Urpaares dargestellt, Vajradhara und seine Satki in enger Umarmung (ein buddhistisches Gegenstück von Siva und seiner Satki). Sie sitzen auf einem Lotusthron in einer gebieterischen Haltung demanter Ruhe; in höchster Konzentration und Versenkung verschmelzen die beiden Figuren ineinander. Beide tragen mit Juwelen besetzte Kleidung und Tiaras als gekrönte Bodhisattvas, oberste Herrscher von erleuchtetem Wesen. Vajradhara hält die Glocke und den Donnerkeil. Das Wesen des Absoluten in seinem zweiseitigen Aspekt der zeugenden Kraft und der transzendentalen Ruhe kann schwerlich in einer majestätischeren oder innigeren Art übermittelt werden, die darauf hinweist, daß beide Aspekte, Samsara, und Nirvana, im wesentlichen ein und dasselbe sind. Diese Siva-Sakti-Figuren, die in ein buddhistisches Symbol durch den Mahajana Buddhismus von Tibet übertragen wurden, werden im Tibetanischen Yab-Yum genannt.
All diese Paare sind definitiv statisch in ihrer Aussage. Ein mehr dynamisches Symbol, charakteristisch für Indien in der Wiedergabe wachsender und sich ausdehnender Form, ist das Sri-Yantra, das „Gutes verheißende Yantra", oder das „yantra über den yantras". Was ist die Bedeutung des Wortes Yantra? Durch die Endsilbe -tra werden Substantive gebildet, die ein Instrument oder Werkzeug bezeichnen. So bedeutet khan, khani graben, und khanitra ist damit ein Instrument zum Graben, sei es ein einfacher Stock, um damit Furchen zu ziehen oder ein Spaten, um damit Löcher zu graben. „Man" bedeutet „denken", im Sinn haben und „Man-tra" ist eine heilige Formel oder ein Zauberspruch, um die Vision oder innere Gegenwart einer Gottheit in den Sinn zu bringen oder herbeizurufen. Ist einmal eine Formel ausgesprochen, zum Beispiel „Demokratie" oder „Charitas", so ist etwas produziert oder hat sich im Geist kristallisiert. Mantra-sakti bezeichnet die magische Kraft von Worten, zusammengefügt zu einer Formel, einem Schlagwort, einem intellektuellen oder gefühlsmäßigen Leitmotiv. Und Yantra ist ein Instrument, um Yam zu machen.
Was also bedeutet Yam? Zusammenhalten, unterwerfen, beherrschen, kontrollieren, das heißt also, Kontrolle über die Energie eines Elements oder eines Wesens gewinnen. Yantra bezeichnet füglich irgendeine Art von Maschine — einen Staudamm, einen ballistischen Apparat, um Steine gegen eine Festung zu schleudern — oder irgend einen Mechanismus, der gebaut wurde, um einem bestimmten vom Menschen gewollten Zweck Energie zu geben. Im Hinduistischen religiöser Tradition ist yantra die allgemeine Bezeichnung für Kultinstrumente, nämlich Idole, Bilder oder geometrische Diagramme. Ein Yantra mag dienen als (1) eine Darstellung der Personifizierung oder des Aspektes des

Göttlichen, (2) als ein Modell für einen Gottheitskult durch innere Meditation, wenn die äußeren Elemente des Kults durch den Suchenden abgelegt worden sind, (3) eine Art von Tabelle oder Programm für die graduelle Entwicklung einer Vision und Identifikation des „Ichs" und seines Inhalts, nämlich der Göttlichkeit in ihrer graduellen Manifestation und Verwandlung. In diesem letzten Fall enthält das Yantra dynamische Elemente. Es ist also eine Lehre, eine Richtlinie zur Erreichung innerer und geistiger Vorstellungen, Meditationen und Erfahrungen. Auf der einen Seite reflektieren sie die Wirklichkeit des göttlichen Wesens und den Prozeß der Schaffung des Universums durch ihn. Auf der anderen Seite werden jedoch der kosmische Prozeß und Schichtungen sowie Graduierungen der Evolution im Aufbau des menschlichen Organismus reflektiert oder kopiert, so daß diese Muster für die Yogaübungen des Gläubigen sowohl eine psychologische wie kosmische Bedeutung haben.

Somit ist Yantra ein Instrument, um die seelischen Kräfte durch ihre Konzentration auf das angebotene Muster zu zügeln, und zwar dadurch, daß die eigene Kraft innerer Vorstellung dieses Muster selbst reproduziert. Das Muster mag eine statische Vision einer anzubetenden Gottheit andeuten, eine Art übermenschliche Kraft, mit der Verbindung aufzunehmen ist, oder es mag eine Reihe von Vorstellungen entwickeln, welche aus sich selbst wachsen und sich entwickeln und so die Glieder oder Stufen eines Prozesses bilden. Die letzte Art ist die reichere und interessantere und verlangt mehr komplexe Anstrengungen des Gläubigen. Es ist ein Prozeß, der in zwei Richtungen hin arbeitet: Zuerst vorwärts als der Verlauf der Entwicklung; dann rückwärts als der Prozeß einer Potenzierung, der die vorher entdeckten und aufgebauten Visionen aufhebt. Und dieser zweiseitige Prozeß einer Evolution und Involution stellt die Reihe von Gesichtspunkten oder Entwicklungsstufen dar, die durch die göttliche Essenz dargelegt werden, durch das Absolute in seiner Manifestation des Universums, geschaffen durch das Wirken des Mayasakti.

Durch die erkennenden Kräfte des Gläubigen können der Prozeß der Schöpfung und der Auflösung auf zweierlei Wegen beobachtet werden: Einmal als das Ausdehnende durch Zeit und Raum, zum anderen als das Jenseitige von den Begriffen Zeit und Raum, als eine gleichzeitige Gegenwart von Koexistenz, antagonistischen Entwicklungsstufen oder Gesichtspunkten des einen und einzigen absoluten Seins. Die dynamischen Diagramme deuten daher auf der einen Seite auf einen Prozeß der Entwicklung und schichtweisen Differenzierung, die vom Mittelpunkt zur Peripherie verläuft und ein Element von Dauer, Zeit und Raum einschließt; auf der anderen Seite deuten sie jedoch auf eine Hierachie von Aspekten oder Umwandlungen des in dem phänomenalen Bereich des Maya-sakti geschaffenen Absoluten hin — einer Abstufung von Offenbarungen mit dem höchsten Wert im Mittelpunkt gelegen. Diese Art einer Darstellung ist somit das bildhafte Symbol der Ontologie oder eine Metaphysik des Absoluten und zur gleichen Zeit ein beschreibendes Symbol der Struktur von Seele und Körper des Menschen — selbst eine Offenbarung des Absoluten. Da das höchste Selbst das Innerste des menschlichen Seins formt, soll es durch die Ausübung des Yoga erlernt werden.

Der Inhalt des Yantra-Diagramms, gruppiert in konzentrischen Kreisen, stellt mithin jene Entwicklungsstufen des Bewußtseins dar, welche vom alltäglichen Zustand naiver Unwissenheit (avidya) über die Entwicklung der Yogaerfahrung zur Verwirklichung des Überbewußtseins führen — der Erfahrung des eigenen Ichs. Das ist die allgemeine Bedeutung dieser Diagramm-Yantras.

Die Elemente des Sri-Yantra sind denjenigen des Mandala ähnlich. Es besteht aus einem viereckigen Rahmen gerader Linien, eingeteilt in ein regelmäßiges Muster, umgrenzt von einer Reihe konzentrischer Kreise und Kreisen von Lotusblättern, die den äußeren Rand einer Lotusblumenkrone darstellen — das Lotuspostament, auf dem die Gottheit selbst thront. Der quadratische Rahmen heißt nach der Tantric-Tradition sisirita, „erschauernd", d. h. zitternd wie unter dem Einwirken von Frost. Dieser Ausdruck bezieht sich nur auf die Erscheinungsform und nicht auf die symbolische Bedeutung. Die Figur stellt tatsächlich einen quadratischen Tempel dar, mit 4 Türen, die sich auf die vier Himmelsrichtungen öffnen, und mit Treppenabsätzen vor jedem Eingang und einer niederen Flucht von Treppen, die zum erhöhten Flur des Heiligtums führen. Der Charakter dieser „erschauernden" Linie, die die vier Wände des Tempels andeutet, wird besonders in den tibetanischen Mandala-Malereien erkennbar. Dieses Heiligtum ist der Sitz (pitha) der Gottheit und sollte als der Mittelpunkt des Herzens des Gläubigen gesehen werden, als der Sitz seines eigenen besonderen Ista-devata (die Gottheit, devata, der er opfert, (ista), der göttliche Kern seiner eigenen Existenz) — sein ewiges, höheres Ich.

In den Mandala-Malereien wird der Lotusthron im allgemeinen durch eine anthropomorphistische Figur eingenommen, — durch Buddha, Bodhisattva, einem Heiligen. In dem Sri-yantra ist dieser Platz jedoch ausgefüllt durch eine Gruppe ineinander verschlungener Dreiecke, die in linearem Symbolismus das gleiche erste Paar erzeugender Kräfte darstellen. Man findet neun Dreiecke in der Figur, die sich gegenseitig durchdringen; fünf weisen nach unten und vier nach oben. Das nach unten weisende Dreieck ist das weibliche Symbol, das yoni, und heißt sakti, das nach oben weisende Dreieck ist das männliche Symbol, das lingnam, und heißt vahni, Feuer. Vahni ist ein Synonym für tejas, grimmige Kraft, Sonnenhitze, königlicher Glanz, die eifernde Inbrunst des Asketen, die Körperwärme des warmblütigen Organismus, die Lebenskräfte selbst, kondensiert im männlichen Samen. So bezeichnen die vahni-Dreiecke das männliche Wesen Sivas, und die sakti-Dreiecke das weibliche Wesen seiner Gemahlin Sakti.

Somit sind diese neun Dreiecke die primitive Offenbarung des Absoluten, wie es sich in seinen Polaritäten differenziert. Jedoch das Wirkliche, das Absolute selbst ist nicht dargestellt. Es kann nicht dargestellt werden, da es jenseits von Form und Raum ist. Aber es kann vom Gläubigen erblickt werden, der sich auf dieses Diagramm konzentriert, als ein Fluchtpunkt, als ein „Winziges" (bindu), inmitten des Linienspiels aller Dreiecke. Es ist der Kräftepunkt, das unsichtbare, entschwindende Zentrum, von dem sich das ganze Gemälde ausdehnt. Die Formen der vier vahni-Dreiecke vereinigen sich mit vier der sakti-Dreiecke. Das verbleibende, innere sakti-Dreieck formt ein Paar mit dem unsichtbaren Bindu. Dieses innere Dreieck stellt die erste Sakti, schöpferische, göttliche Kraft in Vereinigung mit dem transzendentalen Siva oder dem reinen, ruhenden Brahmanen-Prinzipal, dem Bindu, dar. Die anderen vier Paare ineinander übergehender Dreiecke stellen die schöpferische Aktivität der männlich-weiblichen Polarität der kosmischen Kraft in den aufeinanderfolgenden Stufen der Differenzierung oder Entwicklung dar. Somit veranschaulicht dieses symbolische Diagramm, wie die Siva-Sakti-Figuren, das Leben, universal und individuell, als die beständige Wechselwirkung von zusammenarbeitenden Gegensätzen, die alles durch eine niemals aufhörende Dynamik hervorbringen. Es ist das urbildliche Hieros Gamos, die heilige Vermählung. Die fünf sakti-Dreiecke, die sich von oben ausdehnen und die 4 vahni-Dreiecke, die sich von unten beginnend erstrecken, bestätigen den dauernden schöpferischen Prozeß des Lebens. Wie eine ununterbrochene Reihe von leuchtenden Blitzen stoßen sie ineinander und spiegeln den ewigen zeugenden Akt wieder — eine Dynamik, ausgeführt in einem statischen Muster geometrischer Ruhe —, die phänomenale Täuschung des Lebens, das Universum und das Quasi-Bewußtsein des Menschen, dargestellt durch ein abstraktes Diagramm.

Wer ohne Leidenschaft und Haß sich durch die Welt der Sinne schlägt, / Gelangt, im Einklang mit sich selbst, zum Frieden, den kein Sturm bewegt / Und diesen Seelenfrieden stört ihm keine Not und Pein der Welt, / Denn wer sein Herz beruhigt hat, der fühlt sich auf sich selbst gestellt.

aus „Mahabharata", dem großen indischen Epos
(übertragen von Helmuth von Glasenapp)

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

KUNST UND WELTBILD DER INDER

Als klassische Zusammenfassung der ablehnenden Einstellung zur indischen Kunst, die trotz auffälliger Beziehungen zur modernen Kunst (z. B. in der Hervorkehrung des Strukturellen) dem westlichen Menschen immer noch größere Schwierigkeiten bereitet als die Kunst der Ostasiaten, Neger oder Mexikaner, dürfen Hegels Ausführungen über die indische Kunst in den 1835 erschienenen Vorlesungen über die Ästhetik gelten. Wir drucken sie im Auszug ab, da sie soviel Aktualität bewahrt haben, daß sie bei jeder Diskussion um den Rang der indischen Kunst herangezogen werden sollten.

(Die) noch wildesten Versuche der Phantasie und Kunst treffen wir vornehmlich bei den alten Indern an. Ihr Hauptmangel besteht darin, daß sie weder imstande sind, die Bedeutungen für sich in ihrer Klarheit noch die vorhandene Wirklichkeit in deren eigentümlichen Gestalt und Bedeutsamkeit zu erfassen. Die Inder haben sich daher auch als zu einer historischen Auffassung der Personen und Begebenheiten unfähig erwiesen, denn zur geschichtlichen Betrachtung gehört die Nüchternheit, das Geschehene für sich in seiner wirklichen Gestalt, seinen empirischen Vermittlungen, Gründen, Zwecken und Ursachen aufzunehmen und zu verstehen. Dieser prosaischen Besonnenheit widerstrebt ihr Drang, alles und jedes auf das schlechthin Absolute und Göttliche zurückzuführen und in dem Gewöhnlichsten und Sinnlichsten eine durch die Phantasie erschaffene Gegenwart und Wirklichkeit der Götter vor sich zu haben. In ihrer durcheinandergemischten Verwirrung des Endlichen und Absoluten geraten sie daher, indem die Ordnung, der Verstand und die Festigkeit des alltäglichen Bewußtseins und der Prosa ganz unberücksichtigt bleibt, bei aller Fülle und großartigen Kühnheit ebensosehr in eine ungeheure Faselei des Phantastischen, welche von dem Innerlichsten und Tiefsten in die gemeinste Gegenwart überläuft, um das eine Extrem in das andere unmittelbar zu verkehren und zu verzerren. Für die bestimmteren Züge dieser kontinuierlichen Trunkenheit, dieses Verrückens und Verrücktseins haben wir hier nicht die religiösen Vorstellungen als solche, sondern nur die Hauptmomente, nach welchen diese Anschauungsweise der Kunst angehört, durchzugehen.

Das eine Extrem des indischen Bewußtseins ist das Bewußtsein von dem Absoluten als dem in sich schlechthin Allgemeinen, Unterschiedlosen und dadurch vollständig Unbestimmten. Diese äußerste Abstraktion, indem sie weder besonderen Inhalt hat noch als konkrete Persönlichkeit vorgestellt ist, ergibt sich nach keiner Seite hin als ein Stoff, den die Anschauung irgend gestalten könnte. Denn Brahman als dies oberste Göttliche überhaupt ist den Sinnen und der Wahrnehmung durchaus entzogen, ja eigentlich nicht einmal ein Objekt für das Denken. Denn zum Denken gehört das Selbstbewußtsein, das sich einen Gegenstand setzt, um darin sich zu finden. Jedes Verstehen ist schon eine Identifikation des Ich und Objekts, eine Aussöhnung der außerhalb dieses Verständnisses Getrennten; was ich nicht verstehe, nicht erkenne, bleibt ein mir Fremdes und Andres. Die indische Art der Vereinigung aber des menschlichen Selbst mit Brahman ist nichts als das stets gesteigerte Hinaufschrauben zu dieser äußersten Abstraktion selber, in welcher nicht nur der gesamte konkrete Inhalt, sondern auch das Selbstbewußtsein untergegangen sein muß, ehe der Mensch zu derselben hinzugelangen mag. Deshalb kennt der Inder keine Versöhnung und Identität mit Brahman in dem Sinne, daß der Menschengeist sich dieser Einheit bewußt wurde, sondern die Einheit besteht ihm darin, daß gerade das Bewußtsein und Selbstbewußtsein und damit aller Weltinhalt und Gehalt der eigenen Persönlichkeit total verschwinde. Die Ausleerung und Vernichtung zur absoluten Stumpfheit gilt als der höchste Zustand, der den Menschen zum obersten Gott selber, zu Brahman macht.

Diese Abstraktion, welche zum härtesten gehört, was der Mensch sich auferlegen kann, einerseits als Brahman und andererseits als der rein theoretische innerliche Kultus des in sich Verdumpfens und Abtötens, ist kein Gegenstand der Phantasie und Kunst, welche sich nur etwas bei Schilderung des Weges zu diesem Ziele in mannigfacheren Gebilden zu ergehen Gelegenheit erhält.

Umgekehrt springt die indische Anschauung aber ebensosehr unmittelbar aus dieser Übersinnlichkeit in die wildeste Sinnlichkeit über. Da jedoch die unmittelbare und damit ruhige Identität beider Seiten aufgehoben und statt derselben die Differenz innerhalb der Identität zum Grundtypus geworden ist, so stößt uns dieser Widerspruch vermittlungslos aus dem Endlichsten ins Göttliche, aus diesem wieder ins Endlichste hinein; und wir leben unter den Gestaltungen, welche aus diesem wechselseitigen Verkehren der einen Seite in die andere entstehen, wie in der Hexenwelt, wo keine Bestimmtheit der Gestalt, wenn man sie festzuhalten hofft, standhält, sondern plötzlich sich ins Entgegengesetzte verwandelt oder sich zur Übertriebenheit aufbläht und auseinanderspreizt.

Die allgemeinen Weisen nun, in welchen die indische Kunst zum Vorschein kommt, sind folgende.

a) Auf der einen Seite legt die Vorstellung in das unmittelbar Sinnliche und Einzelne den ungeheuersten Inhalt des Absoluten so hinein, daß dieses Einzelne selbst, wie es geht und steht, solch einen Inhalt in sich vollkommen darstellen und derselbe für die Anschauung existieren soll. Im Ramajana z. B. ist der Freund des Râmas, der Fürst der Affen Hanuman, eine Hauptgestalt und vollbringt die tapfersten Taten. Überhaupt wird in Indien der Affe göttlich verehrt, und es gibt eine ganze Affenstadt. In dem Affen, als diesem einzelnen, wird der unendliche Inhalt des Absoluten angestaunt und vergöttert. Ebenso die Kuh Sabalâ, welche

im Ramajana gleichfalls in der Episode von Visvamitras Büßungen mit unermeßlicher Macht bekleidet erscheint. Weiterhinauf gibt es in Indien Familien, in welchen das Absolute selbst, als dieser wirkliche, wenn auch ganz stumpfe und einfältige Mensch vegetiert, der in seiner unmittelbaren Lebendigkeit und Gegenwart als Gott verehrt wird. Dasselbe finden wir auch im Lamaismus, wo auch ein einzelner Mensch als der gegenwärtige Gott der höchsten Anbetung genießt. In Indien aber wird diese Verehrung nicht nur einem ausschließlich gezollt, sondern jeder Brahmane gilt von Hause aus durch die Geburt in seiner Kaste schon als Brahman und hat die den Menschen mit Gott identifizierende Wiedergeburt durch den Geist auf natürliche Weise durch die sinnliche Geburt, so daß also die Spitze des Göttlichen selber unmittelbar in die ganz gemeine sinnliche Wirklichkeit des Daseins zurückfällt. Denn obschon es den Brahmanen zur heiligsten Pflicht gemacht ist, die Vedâs zu lesen und dadurch die Einsicht in die Tiefen der Gottheit zu erlangen, so kann dieser Pflicht doch ebensosehr, ohne dem Brahmanen seine Göttlichkeit zu nehmen, mit der größten Geistlosigkeit Genüge geschehen. In der ähnlichen Weise ist eins der allgemeinsten Verhältnisse, welches die Inder darstellen, das Erzeugen, Entstehen, wie die Griechen den Eros als den ältesten Gott angeben. Dies Erzeugen nun, die göttliche Tätigkeit, wird wiederum in vielfachen Darstellungen ganz sinnlich genommen, und die männlichen und weiblichen Geschlechtsteile werden aufs heiligste gehalten. Ebensosehr wird das Göttliche, wenn es auch für sich in seiner Göttlichkeit in die Wirklichkeit hineintritt, ganz trivial mitten in das Alltägliche hineingezogen. So wird z. B. im Anfang des Ramajana erzählt, wie Brahmâ zu Walmiki, dem mythischen Sänger des Ramajana, gekommen sei. Walmiki empfängt ihn ganz in der gewöhnlichen indischen Weise, bekomplimentiert ihn, setzt ihm einen Stuhl vor, bringt ihm Wasser und Früchte, Brahmâ setzt sich wirklich nieder und nötigt auch seinen Wirt, das gleiche zu tun; so sitzen sie lange Zeit, bis endlich Brahmâ dem Vâlmîkis befiehlt, den Râmâyana zu dichten.

Für die indische Phantasie sind der Affe, die Kuh, der einzelne Brahmane usf. nicht ein verwandtes Symbol des Göttlichen, sondern sie sind als das Göttliche selber, als ein demselben adäquates Dasein betrachtet und dargestellt.

Hierin aber liegt der Widerspruch, welcher die indische Kunst zu einer zweiten Weise der Auffassung hinübertreibt. Denn einerseits ist das schlechthin Unsinnliche, das Absolute als solches, die Bedeutung schlechthin, als das wahrhaft Göttliche ergriffen, auf der anderen Seite die Einzelheiten der konkreten Wirklichkeit auch in ihrem sinnlichen Dasein von der Phantasie unmittelbar als göttliche Erscheinungen angesehn. Zum Teil zwar sollen sie nur besondere Seiten des Absoluten ausdrücken, doch auch dann noch ist das unmittelbar einzelne, das als gemäßes Dasein dieser bestimmten Allgemeinheit dargestellt wird, diesem seinen Inhalt schlechthin nur ungemäß und mit demselben in um so grellerem Widerspruch, als die Bedeutung hier schon in ihrer Allgemeinheit gefaßt, und doch ausdrücklich in dieser Allgemeinheit als mit dem Sinnlichsten und Einzelnsten unmittelbar von der Phantasie in Identität gesetzt ist.

b) Die nächste Lösung dieses Zwiespaltes sucht nun die indische Kunst, wie bereits oben angedeutet worden ist, in der Maßlosigkeit ihrer Gebilde. Die einzelnen Gestalten, um die Allgemeinheit als sinnliche Gestalten selber erreichen zu können, werden ins Kolossale, Groteske wild aufeinandergezerrt. Denn die einzelne Gestalt, welche nicht sich selber und die ihr als besonderer Erscheinung eigentümliche, sondern eine außerhalb ihrer liegende allgemeine Bedeutung ausdrücken soll, genügt nun der Anschauung nicht eher, als bis sie aus sich selber heraus ins Ungeheure hin ohne Ziel und Maß fortgerissen wird. Hier ist es denn vornehmlich die verschwenderischste Übertreibung der Größe, in der räumlichen Gestalt sowohl als auch in der zeitlichen Unermeßlichkeit, und der Vervielfältigung ein und derselben Bestimmtheit, die Vielköpfigkeit, die Menge der Arme usf., durch welche das Erreichen der Weite und Allgemeinheit der Bedeutungen erstrebt wird. Das Ei z. B. schließt den Vogel ein. Diese einzelne Existenz nun wird zu der unermeßlichen Vorstellung eines Welteies als Einhüllung des allgemeinen Lebens aller Dinge erweitert, in welchem Brahmâ, der zeugende Gott, tatlos ein Schöpfungsjahr zubringt, bis durch seinen bloßen Gedanken die Hälften des Eies auseinanderfallen. Außer natürlichen Gegenständen werden nun auch menschliche Individuen und Begebenheiten ebensosehr zur Bedeutung eines wirklichen göttlichen Tuns in einer Weise erhöht, daß weder das Göttliche für sich noch das Menschliche kann festgehalten werden, sondern beides stets ineinander herüber- und hinübergewirrt erscheint. Hierher gehören besonders die Inkarnationen der Götter, hauptsächlich Wischnus, des erhaltenden Gottes, dessen Taten einen Hauptinhalt der großen epischen Gedichte abgeben. Die Gottheit geht in diesen Verkörperungen unmittelbar in die weltliche Erscheinung über. So ist z. B. Râmas selber die siebente Inkarnation Wischnus (Râmatschandra). Nach einzelnen Bedürfnissen, Handlungen, Zuständen, Gestalten und Weisen des Benehmens zeigt es sich in diesen Gedichten, daß ihr Inhalt hergenommen sei aus zum Teil wirklichen Begebenheiten, aus den Taten älterer Könige, welche neue Zustände der Ordnung und Gesetzlichkeit zu gründen kräftig waren, und man ist deshalb mitten im Menschlichen auf dem festen Boden der Wirklichkeit. Umgekehrt aber ist dann alles wieder erweitert, ins Nebulose ausgedehnt, ins Allgemeine hinübergespielt, so daß man den kaum gewonnenen Boden wieder verliert und nicht weiß, wo man ist. Ähnlich geht es auch in der Sakuntala zu. Anfangs haben wir die zarteste duftigste Liebeswelt vor uns, in welcher alles in menschlicher Weise seinen gemäßen Gang geht, dann aber werden wir plötzlich dieser ganzen konkreten Wirklichkeit entrückt und in die Wolken in Indras Himmel hinübergehoben, wo alles verändert ist und aus seinem bestimmten Kreise heraus zu allgemeinen Bedeutungen des Naturlebens im Verhältnis zu Brahmanen und der Macht über die Naturgötter, welche durch strenge Büßungen dem Menschen verliehen wird, erweitert.

c) Die reinste Weise nun endlich der Darstellung, welche wir auf dieser Stufe finden, ist die Personifikation und die menschliche Gestalt überhaupt. Indem jedoch die Bedeutung hier noch nicht als freie geistige Subjektivität zu fassen ist, sondern entweder irgendeine abstrakte, in ihrer Allgemeinheit aufgenommene Bestimmtheit oder das bloß Natürliche, z. B. das Leben der Ströme, Berge, Gestirne, der Sonne enthält, so ist es eigentlich unter der Würde der menschlichen Gestalt, als Ausdruck für diese Art des Inhalts benutzt zu werden. Denn ihrer wahren Bestimmung nach spricht der menschliche Körper sowohl als auch die Form menschlicher Tätigkeiten und Begebnisse nur den konkreten Geist und dessen inneren Gehalt aus, der in dieser seiner Realität deshalb bei sich selber bleibt und daran nicht nur ein Symbol der äußeren Zeichen hat.

Auf der einen Seite bleibt daher die Personifikation, wenn die Bedeutung, die sie darzustellen berufen wird, auch dem Geistigen sowohl als dem Natürlichen angehören soll, der Abstraktion der Bedeutung wegen auf dieser Stufe gleichfalls noch oberflächlich und bedarf für die nähere Veranschaulichung noch mannigfach anderweitiger Gestaltungen, mit denen sie sich vermischt und dadurch selber verunreinigt wird. Nach der anderen Seite hin ist es nicht die Subjektivität und deren Gestalt, welche hier das Bezeichnende ist, sondern ihre Äußerungen, Taten usf., denn im Tun und Handeln erst liegt die bestimmte Besonderung, welche mit dem bestimmten Inhalt der allgemeinen Bedeutungen in Bezug gebracht werden kann. Dann aber tritt wieder der Mangel ein,

daß nicht das Subjekt, sondern nur die Äußerung desselben das Bedeutende ist, so wie die Verwirrung, daß die Begebenheiten und Taten, statt die Realität und das sich verwirklichende Dasein des Subjekts zu sein, ihren Inhalt und ihre Bedeutung anderswoher erhalten. Eine Reihe solcher Handlungen kann daher wohl in sich selbst eine Folge und Konsequenz haben, die sich aus dem Inhalte herschreibt, welchem solch eine Reihe zum Ausdruck dient; diese Konsequenz aber wird durch das Personifizieren und Vermenschlichen ebensosehr wieder unterbrochen und teilweise aufgehoben, weil das Subjektivieren umgekehrt auch zur Willkür des Tuns und der Äußerungen hinführt, so daß also Bedeutendes und Bedeutungsloses um so bunter und regelloser durcheinanderspielt, je weniger die Phantasie ihre Bedeutungen und deren Gestalten in einen gründlichen und festen Zusammenhang zu bringen befähigt ist. — Wird aber das nur Natürliche zum allgemeinen Inhalte genommen, so ist das Natürliche seinerseits nicht würdig, die menschliche Gestalt zu tragen, und diese, als nur dem geistigen Ausdruck gemäß, ihrerseits unfähig, das bloß Natürliche darzustellen.

In allen diesen Beziehungen kann dies Personifizieren nicht wahrhaft sein, denn die Wahrheit in der Kunst fordert, wie die Wahrheit überhaupt, das Zusammenstimmen des Innern und Äußeren, des Begriffs und der Realität. Die griechische Mythologie personifiziert zwar auch den Pontus, Skamander, sie hat ihre Flußgötter, Nymphen, Dryaden und macht überhaupt die Natur mannigfach zum Inhalt ihrer menschlichen Götter. Sie läßt jedoch die Personifikation nicht bloß formell und oberflächlich, sondern bildet daraus Individuen, an welchen die bloße Naturbedeutung zurücktritt und das Menschliche dagegen, das solchen Naturinhalt in sich aufgenommen hat, das Hervorstehende wird. Die indische Kunst aber bleibt bei der grotesken Vermischung des Natürlichen und Menschlichen stehen, so daß keine Seite zu ihrem Rechte kommt und beide sich wechselseitig verunstalten.

Was die hauptsächlicheren Anschauungen betrifft, welche hierher gehören, so ist zuvörderst des Trimûrtis, d. h. der dreigestaltigen Gottheit, Erwähnung zu tun. Zu ihr gehört erstens Brahmâ, die hervorbringende, zeugende Tätigkeit, der Weltschöpfer, Herr der Götter, usw. Einerseits wird er von Brahman (als Neutrum), von dem obersten Wesen, unterschieden und ist dessen Erstgeborener, andererseits fällt er auch wieder mit dieser abstrakten Gottheit zusammen, wie überhaupt bei den Indern die Unterschiede sich nicht in ihren Grenzen festzuhalten vermögen, sondern teils verwischt werden, teils ineinander übergehen. Die nähere Gestalt nun hat viel Symbolisches: er wird mit vier Köpfen und vier Händen abgebildet, mit Zepter, Ring usf.; in Farbe ist er rot, was auf die Sonne hindeutet, da diese Götter immer zugleich allgemeine Naturbedeutungen in sich tragen, welche in ihnen personifiziert werden. Der zweite Gott des Trimurtis ist Wischnus, der erhaltende Gott, der dritte Siwas, der Zerstörende. Die Symbole für diese Götter sind unzählig. Denn bei der Allgemeinheit ihrer Bedeutungen fassen sie unendlich viele einzelne Wirkungen in sich, teils in bezug auf besondere Naturerscheinungen — hauptsächlich elementarische, wie z. B. Wischnus die Qualität des Feurigen (Wilsons Lexikon s. v. 2.) hat —, teils auch geistige, was denn immer bunt durcheinandergärt und für die Anschauung häufig die widerwärtigsten Gestalten zum Vorschein bringt.

Bei diesem dreigestaltigen Gott zeigt es sich sogleich am deutlichsten, daß hier die geistige Gestalt noch nicht in ihrer Wahrheit auftreten kann, weil das Geistige nicht die eigentliche durchgreifende Bedeutung ausmacht. Geist nämlich würde diese Dreiheit von Göttern sein, wenn der dritte Gott eine konkrete Einheit und Rückkehr zu sich aus der Unterscheidung und Verdopplung wäre. Denn der wahren Vorstellung nach ist Gott Geist als diese tätige absolute Unterscheidung und Einheit, welche überhaupt den Begriff des Geistes ausmacht. Im Trimurtis aber ist der dritte Gott nicht etwa die konkrete Totalität, sondern selber nur eine Seite zu den zwei anderen und deshalb gleichfalls eine Abstraktion: kein Rückgehn in sich, sondern nur ein Übergehn in Andres, ein Verwandeln, Erzeugen und Zerstören. Man muß sich deshalb sehr hüten, in solchen ersten Ahnungen der Vernunft schon die höchste Wahrheit wiederfinden und in diesem Anklange, der dem Rhythmus nach allerdings die Dreiheit enthält, welche eine Hauptvorstellung des Christentums ausmacht, bereits die christliche Dreieinigkeit erkennen zu wollen.

Von Brahman und dem Trimurtis aus geht nun die indische Phantasie noch weiter zu einer unermeßlichen Anzahl der vielgestaltigsten Götter phantastisch fort. Denn jene allgemeinen Bedeutungen, welche als das wesentlich Göttliche aufgefaßt sind, lassen sich in tausend und aber tausend Erscheinungen wiederfinden, welche nun selbst als Götter personifiziert und symbolisiert werden und einem klaren Verständnis bei der Unbestimmtheit und durcheinanderwerfenden Unstetigkeit der Phantasie, welche in ihren Empfindungen nichts seiner eigentlichen Natur nach behandelt und alles und jedes von seinem Platze rückt, die größten Hindernisse in den Weg stellen. Für die untergeordneten Götter, an deren Spitze Indras, Luft und Himmel, steht, geben vornehmlich die allgemeinen Naturkräfte, die Gestirne, Ströme, Gebirge in den verschiedenen Momenten ihres Wirkens, ihrer Veränderung, ihres segenvollen oder schädlichen, erhaltenden oder zerstörenden Einflusses, den näheren Inhalt ab.

Einer der hauptsächlichsten Gegenstände aber der indischen Phantasie und Kunst ist das Entstehen der Götter und aller Dinge, die Theogonie und Kosmogonie. Denn diese Phantasie ist überhaupt in dem steten Prozeß begriffen, das Sinnlichkeitsloseste in die äußere Erscheinung mitten hineinzuführen sowie umgekehrt das Natürlichste und Sinnlichste wieder durch die äußerste Abstraktion auszulöschen. In der ähnlichen Weise wird das Entstehen der Götter aus der obersten Gottheit und das Wirken und Dasein des Brahma, Wischnus, Siwas in den besonderen Dingen, in Bergen, Wassern, menschlichen Ereignissen dargestellt. Dergleichen Inhalt kann denn einerseits für sich besondere Göttergestalt erhalten, andererseits aber gehen diese Götter wieder in die allgemeinen Bedeutungen der höchsten Götter auf. Solcher Theogonien und Kosmogonien gibt es in großer Anzahl und von unendlicher Mannigfaltigkeit. Wenn man daher sagt: so haben sich die Inder die Erschaffung der Welt, die Entstehung aller Dinge vorgestellt, so kann dies nur immer für eine Sekte oder ein bestimmtes Werk gelten, denn anderwärts findet sich dasselbe immer wieder anders. Die Phantasie dieses Volkes ist in ihrem Bilden und Gestalten unerschöpflich.

Eine Hauptvorstellung, welche sich durch die Entstehungsgeschichten hindurchzieht, ist statt der Vorstellung eines geistigen Schaffens die immer wiederkehrende Veranschaulichung des natürlichen Zeugens. Wenn man mit diesen Anschauungsweisen bekannt ist, so hat man den Schlüssel für viele Darstellungen, welche unser Gefühl der Scham ganz verwirren, indem die Schamlosigkeit aufs Äußerste getrieben ist und in ihrer Sinnlichkeit ins Unglaubliche geht. Ein glänzendes Beispiel dieser Art und Weise der Auffassung bietet die berühmte und bekannte Episode aus dem Ramajana, die Herabkunft der Ganga dar. Sie wird erzählt, als Ramas zufällig an den Ganges kommt. Der winterliche, beeiste Himavan, der Fürst der Berge, hatte mit der schlanken Mena zwei Töchter gezeugt, Ganga, die ältere, und die schöne Uma, die jüngere. Die Götter, besonders Indras, hatten den Vater gebeten, ihnen Ganga, damit sie die heiligen Gebräuche begehen könnten, zu senden, und da Himavan sich ihrem Gesuche willfährig erweist, steigt Ganga zu den seligen Göttern empor. Nun folgt die weitere Geschichte der Uma, die, nachdem sie viele wunderbare Taten der Demut und Büßung vollbracht hat, an Rudras, d. h. Sivas, vermählt wird. Aus dieser Ehe entstehen wilde, unfruchtbare Ge-

birge. Hundert Jahre lang lag Siwas mit Uma in ehelicher Umarmung, ohne Unterbrechung, so daß die Götter, erschreckt über Sivas Zeugungsmacht und voll Angst vor dem gebärenden Kinde, ihn bitten, er möge seine Kraft der Erde zuwenden. Diese Stelle hat der englische Übersetzer nicht wörtlich übertragen mögen, weil sie jede Zucht und Scham allzusehr beiseite setze. Siwas gibt denn auch den Bitten der Götter Gehör, er läßt von weiterem Zeugen ab, um nicht das Universum zu zerstören, und schleudert seinen Samen auf die Erde; von Feuer durchdrungen, entsteht daraus der weiße Berg, der Indien von der Tatarei trennt. Uma aber gerät darüber in Zorn und Wut und verwünscht alle Gatten. Dies sind z. T. greuliche, fratzenhafte Gebilde, die unserer Phantasie und allem Verstande widerstreben, so daß sie, statt es wirklich darzustellen, nur merken lassen, was darunter zu verstehen sei. Schlegel hat diesen Teil der Episode nicht übersetzt, sondern erzählt nur, wie Ganga wieder auf die Erde herabgekommen sei. Dies geschah folgendermaßen. Ein Vorfahr des Ramas, Sagaras, hatte einen bösen Sohn, von einer zweiten Frau aber 60 000 Söhne, die in einem Kürbis zur Welt kamen, doch in Krügen mit geläuterter Butter zu starken Männern großgezogen wurden. Nun wollte Sagaras eines Tages ein Roß opfern, das ihm aber Wischnus in Schlangengestalt entreißt. Da sendet Sagaras die 60 000 Söhne aus. Wischnus Hauch, als sie ihm nach großen Mühseligkeiten nahen, verbrennt sie zu Asche. Nach langwierigem Harren zieht endlich ein Enkel des Sagaras, Ansuman der Strahlende, Sohn des Asamandschas, aus, um seine 60 000 Oheime und das Opferpferd wiederzufinden. Er trifft auch wirklich auf das Roß, Siwas und den Aschenhaufen; der Vogelkönig Garudas aber verkündigt ihm, wenn nicht der Strom der heiligen Ganga vom Himmel herab über den Aschenhaufen fließe, würden seine Verwandten nicht wieder ins Leben zurückkehren. Da unterzieht sich der wackre Ansuman 32 000 Jahre lang auf dem Gipfel des Himavan den strengsten Büßungen. Vergebens. Weder seine eigenen Kasteiungen noch die 30 000jährigen seines Sohnes Dwilipas helfen das geringste. Erst dem Sohne des Dwilipas, dem herrlichen Bhagirathas, gelingt das große Werk nach wiederum tausendjähriger Büßung. Nun stürzt die Ganga herab, damit sie jedoch nicht die Erde zertrümmere, hält jetzt Siwas sein Haupt unter, so daß sich in seinen Locken das Wasser verläuft. Da sind denn wieder neue Büßungen des Bhagirathas erforderlich, um die Ganga aus diesen Locken zum Weiterströmen zu befreien. Endlich ergießt sie sich in sechs Strömen, den siebenten leitet Bhagirathas nach gewaltigen Nöten bis zu den 60 000 hin, welche zum Himmel aufsteigen, während Bhagirathas selber sein Volk noch lange in Frieden beherrscht.

Von der ähnlichen Art als die indischen Theogonien sind auch andere, die skandinavischen z. B. und die griechischen. In allen ist die Hauptkategorie das Zeugen und Erzeugtwerden, keine aber wirft sich so wild und in ihren Gestaltungen zum großen Teil mit solcher Willkür und Unangemessenheit der Erfindung umher. Die Theogonie des Hesiodus vornehmlich ist viel durchsichtiger und bestimmter, so daß man jedesmal weiß, wo man ist, und die Bedeutung klar erkennt, da sie heller hervorsticht und dartut, daß die Gestalt und das Äußere an ihr nur äußerlich erscheint. Sie beginnt mit dem Chaos, dem Erbos, Eros, der Gäa; Gäa bringt den Uranos aus sich selbst hervor und erzeugt dann mit ihm die Gebirge, den Pontus usf., auch den Kronos und die Zyklopen, Zentimanen, welche Uranus aber bald nach ihrer Geburt in den Tartarus einschließt, Gäa leitet den Kronos dazu an, den Uranos zu entmannen; es geschieht; das Blut fängt die Erde auf, und daraus hervor wachsen die Erinnyen und Giganten; das Schamglied fängt das Meer auf, und dem Schaume des Meeres entsteigt die Kytheria. Dies alles ist klarer und fester zusammengehalten und bleibt auch nicht bei dem Kreise bloßer Naturgötter stehn.

Die Geschichte der alten Religion Indiens, soweit wir sie bis jetzt haben verfolgen können, ist für uns eine Geschichte der verschiedenen Versuche, dem Unendlichen, welches sich hinter dem Schleier des Endlichen verbirgt, einen Namen zu geben. Wir sahen, wie die alten Arier in Indien, die Dichter des Veda, das Unsichtbare, Unbekannte oder Unendliche in Bäumen, Bergen und Flüssen erschauten, in der Morgenröthe und der Sonne, im Feuer, Sturm und Blitzschlag — wie sie ihnen allen ein Selbst, eine Wesenheit, eine göttliche Kraft, oder wie wir nun sagen mögen, zuschrieben, und wie sie in Folge dessen immer die Gegenwart von etwas fühlten, was sie hinter dem Sichtbaren nicht sehen konnten, von etwas Übernatürlichem hinter dem Natürlichen, von etwas Überendlichem oder Unendlichen hinter oder in dem Endlichen.

Max Müller (Fünfte Vorlesung über die altindische Literatur, sofern sie Material liefert zum Studium des Ursprungs der Religion. Deutsche Ausgabe, 1880).

Rabindranath Tagore





Abanindranath Tagore

ABHAY KHATAU

ABANINDRANATH TAGORE UND DIE BENGAL-MALSCHULE IN INDIEN

In Indien ist die Malerei eine alte Kunst. Bis in die vorgeschichtlichen Zeiten kann man sie verfolgen, wie es die Felsenbilder Singhanpurs in Madhya Pradesh beweisen. Mit den berühmten Wandmalereien Ajantas, Baghs und Sittamavasals, den Miniaturen aus Bengal und Nepal aus dem 12. Jahrhundert, den bekannten Palmenblattmanuskripten religiöser Bücher der Jainas und später mit der lyrischen Tradition der Rajasthani-Gemälde wurde diese Tradition fortgesetzt.

Im 15. Jahrhundert entwickelte die Moghul-Schule der Malerei, die von der persischen Malerei inspiriert wurde und sich mit der indischen Tradition verschmolz, ein typisches indisches Idiom, das seinen Höhepunkt während der Herrschaft Jehangirs (17. Jahrh.) erreichte. Der reine indische Stil florierte jedoch, zusammen mit dem Moghul-Stil, in den Staaten Travancore und Cochin in Südindien.

Die Kangra- und spätere „Pahari"-Schule neigte sich um 1823 dem Verfall zu, eine dunkle Epoche brach an.

In der Periode nach dem „Indischen Unabhängigkeitskrieg" (1857) erschütterte der Anprall westlicher Lebensweise und Ideen den Grund der indischen Gesellschaft, Kunst und Literatur. Die große Tradition der Rajput- und der Moghul-Schule der Malerei begann zu verfallen, was teilweise der politischen Unruhe von 1857 zuzuschreiben war, auch dem Fehlen der Schutzherrschaft der Moghul-Kaiser und Hindu-Könige. Molaram war der letzte große Pahari-Maler, in dessen Werk sich der Moghul-Stil mit dem Rajputs gut zusammenfand. Diese Disintegration der Rajput- und Moghul-Malerei war unvermeidlich und die Schuld der wenig mitfühlenden britischen Herrscher, die die einheimische Kunst verdammten und sie hauptsächlich als ein Manifest der „barbarischen Kultur" übernatürlichen Typs betrachteten.

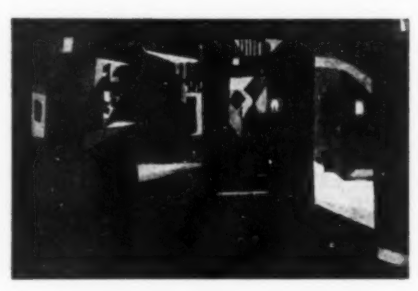
Britische Historiker und Kunsthistoriker dachten über die „einheimische indische Kunst" sehr kritisch und betrachteten sie als mittelmäßig. Prof. Westmacott zufolge besteht die Bildhauerei in Ellora und Ajanta aus monströsen Zusammenstellungen brutaler Formen. Die Einstellung der im Westen erzogenen indischen Intellektuellen war ganz von der Meinung der britischen Herrscher beeinflußt und geformt worden. Der Einfluß dieser Auffassung westlicher Gelehrter hatte zum Ergebnis, daß indische Künstler, aus einem Minderwertigkeitsgefühl hinsichtlich der alten Werke indischer Kunst heraus, den Stil der britischen Akademiker imitierten. Ravi Varma war ein Produkt dieser Gedankenschule. Er malte das Leben in Indien und mythologische Episoden in der Art und Weise des zweitrangigen englischen Porträtmalers Theodore Jenson.

Vor diesem Hintergrund tauchte Abanindranath Tagore und seine Schule der Malerei auf und spielte eine große Rolle, als es darum ging, zur Entwicklung einer Renaissance-Bewegung in Indien beizutragen. Bengal führte die Bewegung an, indem es bei den Indern wieder die Liebe zu ihrem vergangenen kulturellen Erbe weckte. Bengal fühlte als erstes den Druck des britischen Regimes. Männer wie Raja Ram Mohan Roy, Isvar Chander Vidyasagar und die Familie Tagore waren darum bemüht, eine revolutionäre Änderung der sozialen Umstände herbeizuführen. In ihrem Kampf für Unabhängigkeit ermutigten und inspirierten sie das indische Volk durch ihre berühmten Gedichte, Romane, Dramen und Karikaturen. Sie waren die ersten Säer sozialer und politischer Revolution in Indien. Eine starke Reaktion gegen die fremde Herrschaft verzeichnete man seitens der Jugend im späten 19. Jahrhundert. Diese Bewegung brachte ein neues Nationalbewußtsein hervor, zusammen mit der Erkenntnis, daß die indische Gesellschaft unter den britischen Meistern verarmt war. Der berühmte Onkel A. Tagores, der Dichter Rabindranath, war der geistige Vater dieser Renaissance in Bengal.

Die Renaissance-Bewegung, wie sie von Rabindranath Tagore, Abanindranath Tagore und Gogenendranath Tagore gegründet wurde, war von großer und bedeutender Wichtigkeit, da sie kulturelle, geistige und soziale Gesichtspunkte des Lebens berührte. Das Haus der Tagores wurde in dieser Zeit zum kulturellen Zentrum Indiens, wo die besten europäischen Intellektuellen wie Graf Keyserling, Tänzer wie Anna Pawlowa, und der englische Maler Wilhelm Rothestein in lebhaftem Kontakt miteinander standen und Gelegenheit hatten, Ansichten und Ideen mit den besten Köpfen des Ostens, wie mit den japanischen Künstlern Kakuzo Okakura, und Ananda Coomaraswamy, einem der größten Wissenschaftler indischer Kunst, auszutauschen. Von diesem Brennpunkt aus vermittelten die Tagores die wahre Bedeutung und die philosophische Konzeption der großen asiatischen Kunst.

Abanindranath Tagore wurde am 7. August 1871 geboren und kam aus einer betont kultivierten Familie, die drei Generationen lang auf kulturellem Gebiet die unbestrittene Führung hatte. Dies erklärt vielleicht auch die Vielseitigkeit dieses Mannes. Die Welt kannte nur den Künstler in ihm, jedoch waren seine anderen Befähigungen gleichbedeutend. Er war ein sehr fähiger Schauspieler und Musiker. Bezwingend war sein Charme. Seine zwei Kunstbücher „some notes on Indian artistic anatomy" und „Sadanga" sind Werke eines Pioniers, in denen er dem indischen Kunststudenten die Herkunft der ästhetischen Kanons vermittelt, wie sie von den Ajanta- oder den Gupta-Künstlern praktiziert wurden. Es wäre lohnend, an Hand seiner Malereien zu verfolgen, wie Abanindranath die verlorene Sprache der Moiankunst langsam wieder erweckte und wie er seinen persönlichen Stil entwickelte. Noch heute wird seine Kunst ungenügend verstanden, weil seine früheren Gemälde sehr schlecht reproduziert wurden und man nur sehr wenig Gelegenheit hat, die Originale der späteren Perioden zu sehen.

Man sollte nicht vergessen, daß er sein ganzes Leben lang ein Experimentator und immer bereit war, Einflüsse aufzunehmen,



Gogenendranath Tagore

die seine Kunst bereichern konnten. Man sagt, daß er nie zögerte, die Technik und die Grundprinzipien östlicher und westlicher Kunstformen zu entleihen. Seine Werke können in 3—4 Hauptperioden aufgeteilt werden: die Radha-Krishna-Serie (1897), die Serie der Arabischen Nächte (1930), die Krishna-Mangal-Reihe und die Kavi-Kankan Chandi-Serie (1938). Der delikate Reiz seiner Kunst ist der einer Kammermusik. Obwohl ihn das idealistische Ritual der Hindus sehr tief bewegte, benützte er nie die steifen Vorschriften der ikonographischen Symbole der Hindus für seine Bildideen.

Abanindranath Tagores erstes Ziel war es, wie Nandalal Bose es ausdrückte, „indische Kunst von den Fesseln alter und mittelalterlicher Technik zu befreien". Benodbihari Mukherjee, ein anderer berühmter Künstler, sagt: „Abanindranath bewirkte eine Fusion westlicher und orientalischer Technik, ohne dem Charakter ihrer Kunsttradition Schaden zu tun, was für den modernen Künstler nicht nur in Indien, sondern auch in China und Japan sehr wichtig ist. Der Erfolg, der Abanindranath in der Lösung dieses Problems begleitete, ist in der Geschichte moderner orientalischer Kunst vielleicht einmalig."

Ich möchte daraus nur schließen, daß sich Abanindranath der Abweichung derer, die ihm nachfolgten, sehr bewußt war. Man tut gut, sich seiner enttäuschten Worte zu erinnern, die er für den Charakter der Entwicklung späterer indischer Kunst nach all seinen Bemühungen fand: „Wenn ich Beispiele meiner frühen Malerei, die in Indien zuerst Anklang fand, betrachte, habe ich eher das Gefühl, daß sie viel besser sein sollten. Es ist schade, daß Indiens Kunst nicht den zuerst eingeschlagenen Weg verfolgte und soviele Abweichungen aufzuzeichnen hat — mein Herz blutet, wenn ich daran denke."

Gogenendranath Tagore war des öfteren mutiger in seinen Experimenten als sein Bruder Abanindranath. Er war der erste moderne indische Künstler, der kubistische Formen anwandte. Es war ein aus dem Westen assimilierter Kubismus. Mit Hilfe kubistischer Formen verwandelte er seine Kunst in einen östlichen Mystizismus. Seine Methode war eine grundsätzlich orientalische. Mit seinen Karikaturen und Witzzeichnungen kommentierte er die moralische Krise der Gesellschaft Indiens sehr einflußreich. Die Kunst der japanischen Holzdrucke beeinflußte ihn sehr und eine ähnliche Technik benützte er aufs beste, um Kritik an dem Übel des Kastensystems der Hindus zu üben, an der den indischen Frauen angetanen Ungerechtigkeit, an dem damals vorherrschenden fehlerhaften Schulsystem, an Armut und Unwissenheit und zuletzt an den Mischlings-Indern, die die englische Kultur, englische Gebräuche und Kleider wirr übernommen hatten.

Unter den Malern der Bengal-Schule fand er für die demoralisierende Wirkung des „Westernismus" auf die indische Gesellschaft mehr Verständnis. Obwohl er in seinen Kommentaren oft sehr satirisch und zynisch war, ließ er nie menschliche Wärme und Mitgefühl für die Leiden des indischen Volkes vermissen. Dadurch wurde er zum großen menschenfreundlichen Künstler und darf den besten europäischen Karikaturisten gleichgestellt werden.

Unter den Studenten Abanindranath Tagores entwickelte sich Nandalal Bose zum außergewöhnlichen und originellsten Künstler, der später zum Leiter Kalabhavens in Santinikstan wurde (Kalabhaven ist die Kunstakademie der Universität Shantiniketan, von dem Poeten Rabindranath Tagore gegründet). Seine Arbeit beschränkte sich nicht nur auf die Malerei, sondern dehnte sich auf Holz- und Linolschnitte, Batikarbeiten. Fresken und Wandtechniken, auf Architektur, auf Dekor und Kostüm aus. Er ist hauptsächlich für das Wiederaufleben der traditionellen Kunst, des Handwerks und der Weberei in Dörfern verantwortlich, auch für das Schaffen neuer Muster zur Innenausstattung. Obwohl er die feinen magischen Farbeneffekte in A. Tagores Aquarellen nie ganz erreichte, haben seine Figurenzeichnungen und seine Tiere große lineare Qualität. Seine dynamischen Pinselstriche und -linien sind so sicher wie die der japanischen und chinesischen Kalligraphen. Mit seinen lebhaften Impressionen des Lebens der Dorfbewohner des heutigen Indien hat er die ländliche Atmosphäre und das Bild der arbeitenden Leute festgehalten.

Nandalal Bose ist weder ein „Erneuerer", noch ein Anhänger engstirniger nationaler Kunst. Er selbst sagt:

„Man muß die Tradition der Kunst kennen, um sich Wissen und Fähigkeit anzueignen. Man sollte die Tradition seines eigenen Landes und jene der anderen Länder, das Erbstück der Humanität aller Zeiten, eingehend und voll Respekt studieren ..."

Abanindranath Tagore hatte eine Anzahl ausgezeichneter Studenten, die später den Versuch machten, des Meisters Werk fort-

Nandalal Bose



zusetzen. Besonders bemerkenswert unter den Künstlern dieser Generation sind, neben Nanandal Bose, Sri Asit Kumar Haldar, Sri Roy Chaudhari, Sri Mukul Dey, Sri Pulin Behari Dutt, Sri Venkata Appa, Binod Behari Mukerjee, Jaimini Roy, Gopel Ghosh, Chittaprasad u. a. Später war es dieser Schule nicht mehr möglich, den Traum des großen Meisters zu verwirklichen, die Kunst von aller blinden Imitation der traditionellen indischen und der modernen westlichen Kunst zu befreien, und dadurch ihre Mission zu erfüllen. Somit wurde das Licht, das Abanindranath angezündet hatte, nach nicht sehr lange Zeit ausgelöscht, und bald entartete die Bengal-Schule in reinen Sentimentalismus. Werke, die im Stil der Bengal-Schule geschaffen wurden, verloren ihre Kraft, ihre Leichtigkeit, ihren Dynamismus und ihre Originalität.

Eine neue Einschätzung der Kalkutta- oder Bengal-Schule gab uns der verstorbene Anand Coomaraswamy bereits 1915, indem er die Merkmale der Arbeit dieser Künstler folgendermaßen bezeichnete: „Ihre Bedeutung liegt darin, daß sie so bestimmt indisch ist. Ihre Werke zeigen viel Feinheit und Spitzfindigkeit der Farbe und wahre Liebe zu allen indischen Dingen; wenn man sie jedoch mit Gemälden Ajantas, Moghuls oder Rajputs vergleicht, von denen sie teilweise auch inspiriert wurde, stellt man häufig das bewußte Fehlen aller Kraft fest."

Die Bengal-Künstler waren die ersten im modernen Indien, die sich ernsthaft darum bemühten, wirkungsvollere Mittel zu finden, um einem Stadium der ästhetischen Stockung zu entkommen, das schlimmer als die der früheren viktorianischen Zeit war, mit der die englischen Prä-Rafaeliten zu kämpfen hatten.



RABINDRANATH TAGORE (1861–1941)

MEINE MALEREI

Als ich im Alter von fünf Jahren angehalten wurde zu lernen und die Lektionen des Schulbuches zu wiederholen, war ich überzeugt, daß die Literatur sich auf der gedruckten Seite geheimnisvoll offenbart hatte und eine Art tyrannisches, übernatürliches Wesen von makelloser Vollkommenheit war. Dieses entmutigende Gefühl ehrerbietiger Furcht teilte sich meinem Geist mit, bis ich darauf kam, in mir selbst zu entdecken, daß Versemachen keineswegs eine Angelegenheit war, unerreichbar einem unerfahrenen Gehirn und einer mangelhaften Kalligraphie. Seitdem waren meine einzigen Ausdrucksmittel die Worte, mit sechzehn Jahren von Musik begleitet, die sich mir gleichfalls überraschend offenbarte. Unterdessen hatte die Bewegung der modernen Kunst, auf der Linie der orientalischen Überlieferung, mit dem Werk meines Neffen Abanindranath begonnen. Ich verfolgte seine Aktivität in einem Zustand neidischen Mißtrauens mir selbst gegenüber, da ich völlig überzeugt war, daß mir das Schicksal keinen Paß anvertraut hatte, der mir erlaubte, die engen Grenzen der Literatur zu überschreiten. Es gibt aber etwas allen Künstlern Gemeinsames: das Prinzip des Rhythmus, das die tote Materie in lebendige Schöpfung verwandelt. Mein rhythmischer Instinkt und seine gewohnheitsmäßige Übung halfen mir zu begreifen, daß die Linien und Farben in der Kunst nicht einfache Werkzeuge der Mitteilung sind, sondern daß sie im Gemälde ihre rhythmische Verkörperung suchen. Ihr letztes Ziel ist weder die Illustration noch die Wiedergabe äußerer Ereignisse oder innerer Visionen, sondern die Realisierung eines harmonischen Ganzen, das auf dem Wege der Augen in unsere Phantasie eindringt. Dieses Ganze verlangt nicht von unserem Geist, ihm eine Bedeutung zu geben, noch bedrückt es ihn wie ein sinnloses Bündel, denn es besitzt ja in sich selbst wesentliche Bedeutung.

Die zusammenhanglosen Linien sind durch das tote Gewicht ihrer Geringfügigkeit ein Hindernis für unsere Freiheit der Anschauung. Sie nehmen nicht teil an der großen Bewegung aller Dinge. Ihre Existenz ist bar jeder Rechtfertigung, und deswegen erregen sie gegen sich den Protest ihrer Umgebung und bilden eine ewige Quelle der Verwirrung. Daher kam mein Überdruß an den Ausstreichungen und Korrekturen in meinen Manuskripten. Sie waren ein beklagenswerter Widersinn, wie eine Menschenmenge, die steif und perplex ist, wo sie es nicht sein sollte, die schwankend ist und sich nicht entschließen kann, wie und wohin vorwärtszugehen. Aber siehe, es genügt, daß sich im Herzen dieser Menge ein Tanzlüftchen erhebt, und alle diese Personen, die ohne Beziehungen untereinander sind, werden eine vollkommene Einheit finden und befreit sein von jeder Unsicherheit über Sein oder Nichtsein. Ich versuche, meine Verbesserungen tanzen zu lassen, sie in rhythmische Beziehung zu setzen und verwandle so einen formlosen Haufen in einen Gegenstand des Schmucks.

Dies war meine Probezeit als Zeichner gewesen. In dieser Tätigkeit der Überarbeitung finde ich ein uneigennütziges Vergnügen, dem ich oft mehr Zeit und mehr Sorgfalt widmete als meinen eigenen literarischen Obliegenheiten, die meine ganze Aufmerksamkeit zu beanspruchen hätten, da ich nicht selten nach dauernder Schätzung in der Welt strebte. Es interessierte mich sehr zu beobachten, wie die Linien leben und Charakter gewinnen in dem Maße, wie sich die Beziehungen unter ihnen in verschiedener Kadenz entwickeln und wie sie zu gestikulieren und zu sprechen beginnen. Manchmal kommt es mir in den Sinn, mir das Weltall wie ein Universum von Linien vorzustellen, die mit ihrer Bewegung und ihren Kombinationen das Zeichen der eigenen Existenz längs der unendlichen Kette der Augenblicke übertragen. Die Felsen und die Wolken, die Bäume, die Wasserfälle, die tanzenden Kreise des Feuers, das unendliche Gefolge des Lebens senden durch die ewige Stille und die endlosen Räume eine Symphonie von Gebärden, mit denen sich die stumme Klage von Linien in Witwenschleiern vermischt, streunende Zigeuner auf der Suche nach einer zufälligen Vereinigung, die sie vervollständigt.

Im Manuskript der Schöpfung erscheinen Striche und zufällige Kratzer, die das allgemeine Prinzip der Schönheit und des Gleichgewichts beleidigen und die ewige Verdammnis erleiden. Es sind zugleich Probleme und Stoffe für das Visvakarma, den großen Künstler, wie Sünder, deren krasser Individualismus moduliert und zurückgeführt wird zu einer neuen Variante der allgemeinen Harmonie.

Eine Erfahrung dieser Art habe ich mit meinen Manuskripten gemacht, wenn ich die Seltsamkeit der verbannten Fehler in eine Verschwörung rhythmischer Beziehungen verwandelte, die einzigartige Formen und Bilder hervorbrachte. Es war die mäßig übertriebene Gestalt eines möglichen Tiers, das unerklärlicherweise die Gelegenheit verpaßt hatte, zur Welt zu kommen, oder ein Vogel, welcher sich nur befreien kann in den Träumen und ein Nest finden in den gastlichen Linien, die wir ihnen auf der Leinwand bieten. Gewisse Linien erschienen erzürnt, andere ruhevoll wohlwollend, andere wieder waren wie von einem Gelächter durchbebt. Oft drückten sie abstrakte Leidenschaften aus und nahmen eine zartgetönte Persönlichkeit an. Ich wußte nicht, ob diese sonderbaren und unvorhergesehenen Erscheinungen Bürgerrecht im Reich der Kunst besaßen wie es sich gehört; aber sie

Rabindranath Tagore



verschafften mir eine tiefe Befriedigung, und oft ließen sie mich wichtige Arbeiten vernachlässigen. Bei all dem fiel mir die Analogie zu der Unabhängigkeitserklärung der Musik auf. Es unterliegt keinem Zweifel, daß ursprünglich die Melodie die Worte begleitete und die in ihnen enthaltenen Gefühle interpretierte; aber die Musik befreite sich von dieser Fessel der Unterwerfung und begann Seelenzustände, unabhängig von den Worten, darzustellen und unbestimmte Bilder. Diese emanzipierte Musik bestritt tatsächlich, daß der dem Wort zugängliche Gefühlsausdruck eine wesentliche Bedeutung für ihre Zwecke besitzt, obwohl sie zugibt, daß das Wort eine sekundäre Funktion in der musikalischen Struktur haben könne. Diesem Recht der Unabhängigkeit verdankt die Musik ihre eigentliche Größe; und ich habe den Eindruck, daß die Kunst der Malerei und Plastik sich in gleicher Richtung entwickelt, daß sie hofft, sich von der absoluten Fessel an Gegebenheiten und Tatsachen der Natur zu befreien. Aber es ist nicht notwendig, daß ich eine Kunsttheorie entwickle; was mich betrifft, so sage ich einfach, daß meine Bilder ihren Ursprung nicht in einer ausgearbeiteten Disziplin, einer Überlieferung oder in überlegten Vorsätzen gehabt haben; wohl aber in meinem rhythmischen Instinkt und in dem Vergnügen, das mir die harmonische Verflechtung von Linien und Farben verschafft.

(Deutsch von E. Z.)



Rabindranath Tagore

Die Zeit ist ewig wechselnde Fülle, aber die Parodie der Uhr macht sie zu bloßem Wechsel ohne Fülle.

•

Der Gedanke wächst, indem er sich von seinen eigenen Worten nährt.

•

Ein Geist, der nur Logik ist, gleicht einem Messer, das nichts ist als Klinge. Die Hand wird blutig beim Gebrauch.

•

Die Welt hat kein Leck. Denn der Tod ist kein Riß.

•

Ihr Raketen, die ihr die Sterne schmäht, eure Schmähung fällt mit euch zurück zur Erde.

•

Ich sehne mich nach der Insel des Gesanges jenseits dieser wogenden See von Gedanken.

Rabindranath Tagore

Ich wollte Gewalt vermeiden. Ich will Gewalt vermeiden. Keine Gewalt anwenden — das ist mein erster Glaubenssatz. Das ist auch mein letzter Glaubenssatz. Ich mußte aber meine Wahl treffen . . . Ich weiß, daß mein Volk manchmal von Sinnen ist. Ich bedaure es aufs tiefste, und darum bin ich hier bereit, nicht eine leichte, sondern die schwerste Strafe auf mich zu nehmen. Ich verlange keine Gnade. Ich bitte nicht um Strafmilderung.

Mahatma Gandhi im März 1922 vor seinen englischen Richtern nach seiner Verhaftung.

5000 JAHRE KUNST AUS INDIEN

Beispiele aller indischen Zeit- und Landschaftsstile von der Industal-Kultur des 3. Jahrtausends v. Chr. bis zum Kunsthandwerk des beginnenden 20. Jahrhunderts sind z. Zt. in Essen, Villa Hügel, ausgestellt. Eine Ergänzung bildet die Schau zeitgenössischer Bildhauer und Maler im Folkwang-Museum. Kultbilder der großen altindischen Religionen und „volkstümliche, zeitlose" Terrakotten sowie tägliches Gebrauchsgerät vermitteln in Essen einen umfassenden Überblick über Leben und Kunst im alten und neuen Indien. An einer Reihe von Bildern aus der Ausstellung, die in diesem Heft veröffentlicht sind, kann man typische Beispiele aus dem Gesamtgebiet der indischen Kunst kennen lernen.

Nach der indischen Kosmologie kommt dem Brahma die Rolle des Weltenschöpfers zu, dem Vishnu die des Erhalters und dem Shiva die des Zerstörers. Doch ist für den Inder die Zerstörung kein Ende, sondern nur der Übergang und die Möglichkeit zur Neuschöpfung, und so verehren einige im „Shiva Nataraja", also in Shiva als Herrn des kosmischen Tanzes (Abb. 1, 4, 13, 14, 15), die Kräfte der Schöpfung, Bewahrung und Vernichtung zugleich. In ganz Indien stoßen wir auf Shiva-Heiligtümer. Im Dunkel geheimnisvoller Höhlen sind der Gott und seine Frau Parvati in den Nischen gemeißelt, und im Tempel XVI von Ellora ist ein ganzes Felsgebirge zu Ehren dieses hinduistischen Hauptgotts umgestaltet. Die Wände an den Toren der riesigen südindischen Tempelstädte sind mit seinen Erscheinungsformen, denen seiner Frau und seines elefantenköpfigen Sohnes Ganesha verziert. Die steil aufschießenden Türme nordindischer Shiva-Heiligtümer wie z. B. in Udayapur sind über und über mit Manifestationen des Gottes geschmückt. Ein besonders wertvolles Architekturfragment dieses Tempels mit einem tanzenden Shiva ist in das indische Lokalmuseum Gwalior gelangt und gegenwärtig nach Europa entliehen (Abb. 1 und gegenüberliegendes Bild). In der Ausstellung finden sich Beispiele fast aller Erscheinungsformen Shivas. Vorformen der shivaistischen Ikonographie, wie tanzende Statuetten, phallusartige Gebilde oder dreiköpfige Figuren auf Stempelsiegeln, kennen wir schon aus der vor- und frühgeschichtlichen Industal-Kultur. Aus dieser Zeit stammt die Tonplastik eines Mannes (Abb. 2) mit besonders betonten Brüsten; man mag diese Figur für ein altes Kultsymbol halten, an dem männliche und weibliche Teile gemeinsam verehrt werden. Eine solche Komposition nimmt eine weit spätere Schöpfung der hinduistischen Ikonographie vorweg: die des Shiva Ardhanarishvara, des Gottes, der zur Hälfte Mann und zur Hälfte Weib ist. Shiva wird oft

neben seiner (gewöhnlich um einen Kopf kleiner wiedergegebenen) Frau Parvati dargestellt: in einer Gruppe aus der „klassischen" indischen Gupta-Zeit (Abb. 3), in mittelalterlichen Kultbildern (Abb. 9), oder auf südindischen Bronzen (Abb. 10, 11). Mit seiner weiblichen Komponente, der „Shakti", vereint, zeigt ihn ein dreiköpfiges Kultbild von einer Tempelwand (Abb. 8): frontal blickt uns der Gott in seinem gütigen Aspekt an, vom Betrachter nach links schaut ein Kopf der Parvati, durch milde Gesichtszüge und den Spiegel echt weiblich aufgefaßt, und nach rechts blickt Shiva in seinem zerstörerischen Aspekt, mit grimmigem Gesicht aus einer Schale Blut leckend. Shiva erscheint noch in weiteren Kultbildern mit anderen Elementen verbunden. Das Fragment eines Kopfes (Abb. 7), stellt nach dem zweigeteilten Haarputz und nach dem nur halb wiedergegebenen dritten Auge auf der Stirn Harihara dar: eine Vereinigung von Shiva und Vishnu. Das dritte Auge, das dem Gott im Zorn wuchs, und aus dem er einen vernichtenden Feuerstrahl auf den Liebesgott schoß, der ihn bei Bußübungen zu stören wagte, sieht man deutlich an anderen Köpfen der Ausstellung. Den Shiva verehrte man anfangs symbolisch: das Linga, eine „abstrakte" Wiedergabe des männlichen Gliedes, vertrat den Gott; noch in der Spätzeit wird der Kopf mit dem uralten Symbol verbunden (Abb. 5). Während der vielen Jahrtausende entwickelten die Inder nicht nur verschiedenartige ikonographische Lösungen, sondern fanden auch immer neuartige Formen. Etwa im selben Jahrhundert, zu Ende der mittelalterlichen Kunstepoche, wurde Shiva im Aspekt Bhikshatanamurti (Abb. 12) in einer südindischen Bronze jünglingsschlank und elegant im harmonischen Spiel gelöster Glieder gestaltet und der Tanz des Gottes an einem Steintempel von Halebid (Abb. 14) „barock"-wuchtig und mit Schmuck überhäuft gemeißelt.
In der nachmittelalterlichen Zeit ging die Plastik fast vollständig in Routinearbeit über. Doch glückten auch jetzt noch im volkstümlichen Stil Werke der Kleinkunst wie die Gajatandava-Bronze, der Siegestanz des Shiva über dem Haupt des elefantengestaltigen Dämonen (Abb. 16) oder der „Shiva mit dem einen Bein" von einem hölzernen Prozessionswagen. In der zweiten Hälfte des zweiten nachchristlichen Jahrtausends erschlossen sich die Inder einen neuen Kunstbereich: den der Miniaturmalerei. Sowohl im „malerischen" Mogul-Stil als auch in den heimischen Kunstschulen mit der Vorherrschaft der ausdrucksstarken Linie wurden die uralten Themen in kleinstem Format erfaßt. Geistesgeschichtlich sind wir in die Epoche eingetreten, in der die traditionellen Mythen eine menschlich nähere, geradezu intime Gestaltung finden: wie z. B. in einer Art Familienidyll von Shiva, seiner Frau und ihren Kindern, die in den Himalaya-Bergen angebetet werden (Abb. 17).
In den Malschulen des 16.—18. Jahrhunderts wurden nicht nur altindische Gegenstände in neuen Formen gestaltet, sondern auch neuere literarische Themen erstmals mit den Mitteln der darstellenden Kunst ausgedrückt. In der Dichtung tritt z. B. immer wieder die Abhisarika oder Shukla Abhisarika auf, die Liebhaberin, die in gewitterstürmischer Nacht durch einen Wald voller Ungeheuer den Weg zum Hause des Geliebten findet (Abb. 18). „Shukla Abhisarika" heißt auch ein Gemälde des zeitgenössischen Malers G. R. Santosh (Abb. 19), der Form und Farbe neuerer westlicher Malschulen verwendet, um diesen traditionellen indischen — oder wenn man will: weder an Ort und Zeit gebundenen — Gegenstand vor dem Hintergrund einer Architekturkulisse darzustellen, in der man seine Heimat Kashmir erkennen kann.

Klaus Fischer

Wir sehen, daß das Absolute, das „Selbst" (Atman), das Göttliche, das Sein ein und dasselbe ist. Transzendenz ist eines, das Kosmische ist eines. Aber wir sehn, daß alle Wesen vielfältige Gestalt besitzen und jedes hat sein Selbst, einen Geist und eine gleichartige, doch verschiedene Natur. Und da der Geist und das Wesen der Dinge ein und dasselbe ist, müssen wir annehmen, daß die Vielfalt dies Eine ist, und daraus folgt, daß das Eine zu vielem geworden ist. Oder es ist. Aber wie kann das Begrenzte (die Gestalt) absolut sein und können Mensch, Tier oder Vogel das göttliche Wesen sein? Aber wenn sich der menschliche Geist daran stößt, begeht er einen zwiefachen Irrtum. Er denkt in Begriffen der mathematisch begrenzten Einheit, die in ihrer Begrenzung erschöpft ist, die eins, die weniger als die zwei ist und zu zwei nur durch Teilung, Abspaltung oder Addition werden kann und durch Multiplikation. Aber hier geht es um die unbegrenzte Einheit, es ist das unbegrenzte, wesenhafte Ein, das Hunderte, Tausende, Millionen und Billionen, Trillionen enthalten kann.

Shri Aurobindo Ashram (aus „The Life divine", 1955)

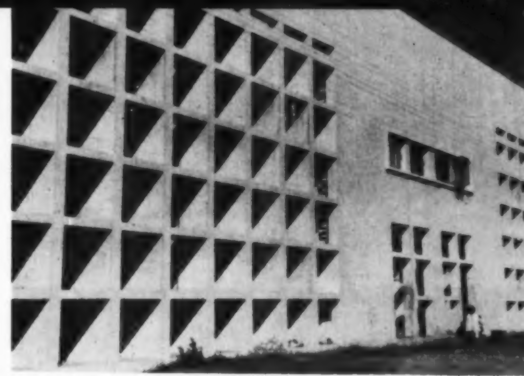
CHANDI GARH

Der Pundschab ist einer der nördlichsten Staaten der indischen Union. Durch die Trennung Indiens in Pakistan und die indische Union (1947) ist die bisherige Hauptstadt des Pundschab, L a h o r e, im Fünfstromland, was so viel wie Pundschab bedeutet, an das heutige Pakistan gefallen. Nur die religiöse Hauptstadt der Sikhs im Pundschab, Amritsar, blieb in indischer Hand. Dadurch war die Union gezwungen, dem Pundschab eine neue Hauptstadt zu geben: das ist Chandigarh am Fuße des Himalayas. Den Bau der Stadt hat Indien dem Schweizer Le Corbusier anvertraut, der dadurch zum erstenmal in die Lage kam, seine großen städtebaulichen Ideen zu verwirklichen. Es heißt, daß Ministerpräsident Nehru selbst bei der Wahl den Ausschlag gab. Allerdings hat die Realisierung den stark traditionsgebundenen Indern viel Kopfzerbrechen gemacht, da Le Corbusier ohne Rücksicht auf altindische Baustile — wie es die englischen Architekten in Neudelhi getan hatten — den modernsten, geometrisch-abstrakten Baustil durchführte. Der Stadtplan von Chandigarh ist so berühmt geworden, daß er kaum — selbst in Chandi Garh selbst — zu erhalten ist. Die Anlage zieht sich an einem hügligen Gelände entlang, das in die Vorhimalays hineinfließt. Das flache Gelände — mit leichten Anhöhen — wird durch einige Zentralbauten gegliedert, um die sich die Strahlenbündel der Straßen gruppieren. Le Corbusier hat den Markt mit einem Kino — im Stil eines Flugzeughangars — als Zentrum gewählt, wie es in Indien üblich ist. Tempel sind im Stadtinnern nicht vorgesehen, doch ist ein kleiner provisorischer Tempel für die Sikhs erbaut. Die Straßen haben jedoch klimatische Einrichtungen, die der indischen Sonne Rechnung tragen, Sonnenschutzraster in Stein, und sind nach Einkommensverhältnissen gestuft. Die soziologische Gliederung ist also Teil der Gesamtplanung. Die Parlamentarier haben eine eigene Wohnstraße mit komplizierten Wohnbauten, das Parlament selbst gehört neben dem großen Justizbau und dem Zentralsekretariat — nach dem Vorbild der UNO in New York — zu den Richtpunkten der Planung. Das Justizgebäude besitzt eine gewaltige, zementene Einfahrtschleife, ins Gebäude hinein, die hohen Wände sind durch Fenstervierecke und farbige Blenden gegliedert. Türen, meist an abgeschrägten Ecken, Wohnzüge, Schulen tragen alle der südlichen Wärme Rechnung. Le Corbusier arbeitet in seinem indischen Büro mit einheimischen Architekten, so ist die höhere Schule der Hauptstadt bereits eine indische Arbeit.

Vietta

Ch
Wohnb

Chandigarh



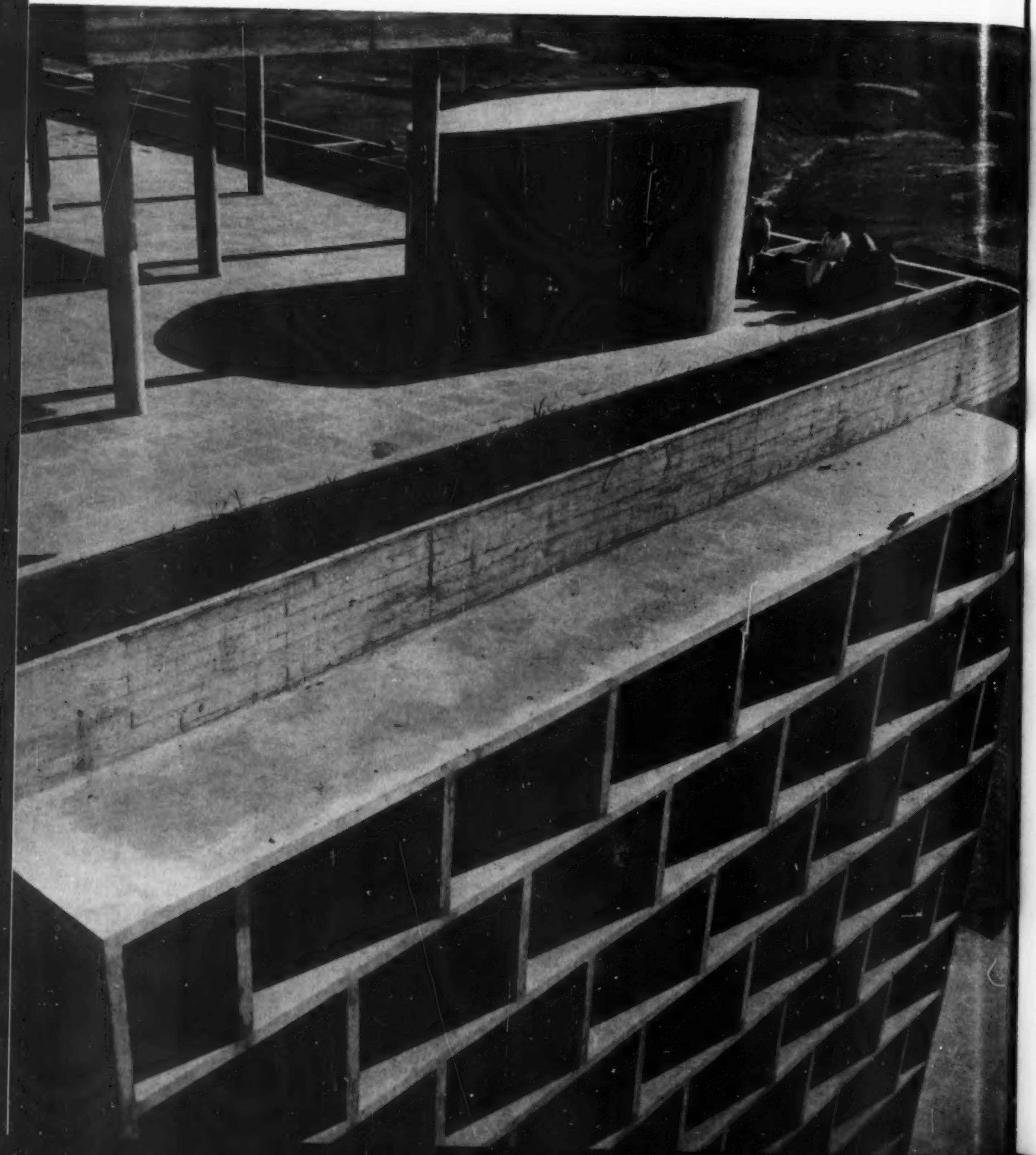
Superintendentur-Bauten in Chandigarh

Wohnbau in Chandigarh

Foto: César Keiser

Zementwaben als Sonnenschutz an einem Hochhaus in Chandigarh

Foto: César Keiser



Wa
Mö
ses
Sich
das
unv
Kra
ken
Wal
dies
glei
Schn
such
Wah
dies
verg
Mön

Di

4000
Um
Um
500

1000

Um

599–
563–
326
322–

Mau
Shun
(bis 1

120 n

320–

399–

400 (
455–

Was ist aber, ihr Mönche, das heilige Ziel? Da sucht, ihr Mönche, einer, selbst der Geburt unterworfen, das Elend dieses Naturgesetzes merkend, die geburtlose unvergleichliche Sicherheit, die Wahnerlöschung; selber dem Altern unterworfen, das Elend dieses Naturgesetzes merkend, sucht er die alterlose unvergleichliche Sicherheit, die Wahnerlöschung; selber der Krankheit unterworfen, das Elend dieses Naturgesetzes merkend, sucht er die krankheitlose, unvergleichliche Sicherheit, die Wahnerlöschung; selber dem Sterben unterworfen, das Elend dieses Naturgesetzes merkend, sucht er die unsterbliche unvergleichliche Sicherheit, die Wahnerlöschung; selber dem Schmerze unterworfen, das Elend dieses Naturgesetzes merkend, sucht er die unbeschmerzte unvergleichliche Sicherheit, die Wahnerlöschung; selber dem Schmutze unterworfen, das Elend dieses Naturgesetzes merkend, sucht er die unbeschmutzte unvergleichliche Sicherheit, die Wahnerlöschung. Das ist, ihr Mönche, das heilige Ziel.

Gotama Buddha („Die Reden Gotamo Buddhos", übersetzt von K. E. Neumann)

Sich der Natur überlassen, besagt Stillstand, Tod. Wie konnte der Mensch dies Haus bauen? Durch Nachgiebigkeit gegenüber der Natur? Nein. Es ist der stete Kampf mit dem natürlichen Zustand, was den menschlichen Fortschritt ausmacht. Nicht Nachgiebigkeit.

•

Unser bestes ist getan, unser größter Einfluß ist gewonnen, wenn wir nicht an uns selbst denken. Sieh von dir ab, denk nicht an dich selbst, und dein Tun wird recht.

Swami Vivekananda

Ist mit Kultur die innere Reife des Menschen gemeint? Natürlich — es kann nicht anders sein. Ist damit die Art, wie wir uns zum Nachbarn verhalten, gemeint? Gewiß, es muß so sein. Fällt darunter die Fähigkeit, den anderen zu verstehn? Ich denke doch.

Jawaharlal Nehru, der indische Ministerpräsident

Die Perioden der indischen Geschichte

4000 v. Chr.	*Neusteinzeitliche Kultur in Mysore (Südindien)*
Um 2900 v. Chr.	*Kultur von Mohenjo Daro und Harappa*
Um 1200 v. Chr.	*Einbruch der Arier in Nordwestindien*
500 v. Chr.	*Mutmaßliche Abfassung der Veden (die Veden umfassen vier Sanhitas, Sammlungen von Liedern, Rigveda ist die älteste Sammlung, bis 1028 Hymnen, um 1200 v. Chr.) Veda bedeutet „Wissen", Schauung.*
1000—500 v. Chr.	*Brahmanatexte, Erläuterungen mit Offenbarungscharakter*
Um 600 v. Chr.	*Upanischaden, die Geheimlehren, älteste philosophische Schriften der Inder*
599—527 v. Chr.	*Mahavira, Gründer der Jainsekte*
563—483 v. Chr.	*Gautama Buddha*
326 v. Chr.	*Alexander der Große in Indien*
322—185 v. Chr.	*Mauryadynastie, darunter Chandragupta Maurya, danach Kaiser Aschoka, 273—232, erster Einer von Indien*
Maurya- und Shungastil (bis 1. Jahr. n. Chr.)	*Älteste Stupas (Reliquienschrein des Buddhismus) von Sarnath, Santschi, Steinzaun von Bidhgaya, Höhlenklöster, Ruinen von Patna, Bairat-Tempel, Aschokasäulen in ganz Indien, Beginn der indo-griechischen und parthischen Kunst des Nordwestens (2. Jahrh. v. Chr. bis 1. Jahrh. n. Chr.)*
120 n. Chr.	*Kanischka-Kuschanakönig Kunst des Kuschanareiches (indo-skythisch)*
320—530 n. Chr.	*Guptadynastie Hochstil des buddhistischen Guptastils (darunter Ajanta-Ellora, bis 7. Jahrh. n. Chr.) Heiligtümer in Nalanda, Sarnath. Eiserne Säule von Delhi. Kalidasa, Natya-Schastra. Daran schließt sich später Guptastil, Hindutempel in Bhubaneshwar. Im Dekkan-Stil der Tschalu kyas (5.—8. Jahrhundert n. Chr.)*
399—414 n. Chr.	*Fa-Hien, chinesischer Gelehrter und Buddhist in Indien*
400 (ca.) n. Chr.	*Kalidasa, Bühnendichter und Epiker*
455—500 n. Chr.	*Weiße Hunnen in Indien Zerstörung der Gandharakunst an der Nordwestgrenze*
606—648 n. Chr.	*König Harschavardhana*
629—645 n. Chr.	*Yuan Chwang in Indien*
639 n. Chr.	*Srong-tsan gründet Lhasa in Tibet*
712 n. Chr.	*Eroberung von Sind durch die Araber*
750—780 n. Chr.	*Bau des Tempels von Borobudur auf Java, Ausbreitung der indischen Sanskritkultur, Seeherrschaft der Inder*
760 n. Chr.	*Kailasatempel in Ellora Beginn des indischen Mittelalters (8.—13. Jahrh. Stil von Kaschmir, Stile der radschputischen Nachfolgestaaten, 10./13. Jahrh. n. Chr., Pala-Senastil von Bihar und Bengalen (9.—12. Jahrh., darunter Bodghaya, Sarnath, Paharpur), Zugleich: Mittelalterliche Kunst in Mittelindien (Dekhan), darunter Höhlentempel von Ellora, Halebid, Belur, Somnathpur, bis 13. Jahrhundert. Mittelalterliche Kunst des Südens: Pallava-Tschola, Pandya und Vidschayanagarstil (Tempel von Mamallapuram, Tschidambaram, Bronzen, Madura, Tandschur und Kerala) Zeitraum: 7.—13. Jahrh. n. Chr. Vidschayanagarstil von 1336—1565 n. Chr.*
1008 n. Chr.	*Mahmud von Ghazni (Afghanistan) bricht in Indien ein*
1186 n. Chr.	*Einbruch der Türken in Indien (Nordwesten)*
1206—1506 n. Chr.	*Sultanat von Delhi*
1398 n. Chr.	*Timur in Indien*
1469—1538 n. Chr.	*Baba Nanak, Gründer der Sikhs*
1498 n. Chr.	*Vasco da Gama erreicht Indien*
1510 n. Chr.	*Portugiesen besetzen Goa, 1600 n. Chr. Gründung der ostindischen Gesellschaft (London)*
1530—1542 n. Chr.	*Humayun*
1560—1605 n. Chr.	*Akbar der Große*
1605—1658 n. Chr.	*Jehangir und Schah Jahan, bis 1707 Aurangzeb. Stil der Moghulkaiser (1526—1857, Höhepunkt Taj Mahal, Lahore, Delhi, Agra, Fatehpur-Sikri, Aurangabad)*
1858	*Indien nach dem Sepoyaufstand 1857 der englischen Krone unterstellt*
1947	*Indien unabhängig.*

Nanandal Bose



AUSSTELLUNGEN

PARISER KUNSTBRIEF

Nach der Verleihung des Nationalpreises im Jahre 1952 ist die Retrospektive Bissières im Museum für moderne Kunst eine neue Bestätigung für das wachsende Interesse, das man diesem Maler entgegenbringt. Bissière gehört zu den Menschen, die sich dagegen wehren, eine Rolle zu spielen und dennoch einer Epoche ihren Stempel aufdrücken. Mit diesem Künstler spielte das Schicksal besonders launisch. Nach seiner Ankunft in Paris im Jahre 1910 lebt er lange Zeit in völliger Isolierung. Erst nach dem ersten Weltkrieg beginnt seine eigentliche künstlerische Laufbahn. Er arbeitet mit der Gruppe „L'Esprit Nouveau" von Ozenfant und Le Corbusier zusammen (1920) und veröffentlicht in der Schriftenreihe gleichen Titels Studien über die Malerei, in denen er die Ergebnisse einer langen und klaren Meditation über die Kunst darlegt. „Der neue Geist" vereinigte alle Vertreter des intellektuellen Lebens: Künstler, Architekten, Dichter, Wissenschaftler. Ihre Zuhörerschaft war weit verzweigt. Dort entwickelte sich der Aufstieg von Bissière rapide. Die Werke dieser Epoche zeugen alle von einem sehr sauberen ästhetischen Gehalt. Als kubistischer Maler bemühte sich Bissière, den Kubismus zu humanisieren, ihn nach der leuchtenden Tradition des 17. französischen Jahrhunderts zu gestalten. Die Werke sind klar, leicht, aber auch ziemlich oberflächlich, die Farben mit ihren feinen, raffinierten Nuancen stehen im Gegensatz zu der Härte und Strenge der Strukturen. Aber diese gefällige und leichte Kunst, der er einen schnellen Erfolg verdankt, befriedigte Bissière nicht. Er brach völlig mit diesem Stil, um sich in das Abenteuer zu stürzen.

Von 1925 bis 1938 malte Bissière sehr wenig Bilder und zeigte noch weniger davon. Es war die Periode einer langen inneren Krise. Zur selben Zeit war er Professor an der Akademie Ranson. Paradoxerweise enthüllte sich dieser unruhige und gequälte Geist, der sich selbst verachtete und der seine besten Schüler aufforderte, die Akademie zu verlassen, als ausgezeichneter Pädagoge, dessen Lehre schnell Bedeutung erlangte. Bissière blieb dauernd mit der jungen Künstlergeneration in Fühlung, wobei er Talente zu entdecken und die besten Elemente an sich zu binden wußte.

Das moralische Prestige eines Malers hat aber sehr wenig Beziehung zu seiner künstlerischen Karrière. Bald war Bissière ein völlig vergessener Maler. Im Jahre 1938 zog er sich in sein Geburtshaus von Lot zurück, und während des Krieges hörte er völlig zu malen auf. Eine schwere Augenerkrankung brachte ihn fast an den Rand der Erblindung. Er besaß kein Geld, um Farben zu kaufen. Aber eine plötzliche Energie ließ ihn seine Erkrankung überwinden.

Während dieser Epoche führte er mit Hilfe von Wolle, Chiffon, Naturseide und alten Geweben eigenartige Wandtapeten aus, wovon drei besonders bemerkenswerte Exemplare in der Ausstellung zu sehen sind. Diese vielfarbigen Tapeten in vibrierenden Tönen, bei denen jedes Element aus sich heraus lebt, stellen große monumentale Kompositionen dar, Illustrationen tief religiöser Themen. Das Wechselspiel der verschiedenen Grundstoffe, die Auswertung der durch Zufall geborenen Farben, die Verbindung einer primitiven Technik mit einem vollkommenen Geschmack, vermitteln den Eindruck einer großen Poesie und einer unvergleichlichen Freiheit. Diese aus der Notdurft geborene Technik kündigt, einige Jahre im voraus, den Fall Burri an.

Diese seltsamen und barocken Werke lenken unmittelbar nach dem Krieg schlagartig die Aufmerksamkeit auf diesen Maler. Eine glücklich verlaufene Operation gab Bissière allmählich seine normale Sehkraft wieder. Von nun an wandte er sich nach und nach vom Figürlichen ab und ging zu einem abstrakten Impressionismus der bewegten Strukturen und krassen Farben über. Die Auswahl der kürzlich ausgestellten Bilder spiegelt sehr sorgfältig sein Werk der letzten 10 Jahre wieder.

Bissière wurde 1888 geboren, er ist jetzt 70 Jahre alt. Wenn der Begriff der „école française" noch existiert, dann ist er einer ihrer ersten Künstler. In origineller Imagination vereinigen sich bei ihm der Lyrismus eines Renoir, die innere Geometrie eines Cézanne und die Vision der blendenden Farben eines Matisse.

Die Ausstellung Tal-Coat in der Galerie Maeght war — nachdem der Künstler 3 Jahre geschwiegen hatte — eines der mit größter Spannung erwarteten Ereignisse der Pariser Saison. Die ausgestellten Arbeiten, alles neueste Schöpfungen, sind die logische Folge der von Tal-Coat seit 1951 eingeschlagenen Richtung. Zu jener Zeit wandte sich Tal-Coat, nachdem er seine vorangehenden expressionistischen oder nach-kubistischen Versuche aufgegeben hatte, bewußt der malerischen Darstellung eines kosmischen Raumes zu und verschrieb sich einem lyrischen Pantheismus, bei dem das Ich sich gleichsam im Universum ausbreitet. Der Raum bedeutet für Tal-Coat nur ein totales Leuchten, eine totale Transparenz.

Seine Malerei vermittelt durch ihre rhythmischen Werte ausgezeichnet diesen Hauch des Räumlichen. Der Maler läßt sich auf keinerlei Kompromisse ein. Seine Erfolge haben jedoch seine Plagiatoren ermutigt, so daß sich in der jungen Generation abstrakte Landschaftsmaler mit leuchtender Farbe entwickelt haben, die unter dem Begriff des malerischen Raumes den Platz für eine wirkliche Leere ästhetischer Effekte frei machen.

Die Galerie de France stellt gegenwärtig Malereien und Wandteppiche — und zwar neue Schöpfungen — von Singier aus, diesem qualitätvollen und virtuosen Repräsentanten der Farbe. Sie hatte vorher eine imposante Sammlung der Plastiken von Consagra dargeboten. Dieser Künstler ist ohne Zweifel einer der begabtesten Vertreter der italienischen Skulptur. Seine Reliefs in Holz oder Bronze zeigen schöne stoffliche Wirkungen. Eine gewisse Monumentalität und eine edle klassische Haltung prägen sich in seinen Werken aus.

Die Entwicklung der Experimente von Mack, der in der Galerie Iris Clert ausstellte, darf man mit großem Interesse verfolgen. Einige seiner „Vibrationen" in weiß und schwarz sind echte Ergebnisse seines Strebens nach reiner Malerei. Mit seinen leuchtenden Reliefs wagt er ein fast architektonisches Abenteuer. Wird es Mack glücken, das Licht so einzufangen, daß es sich zu einer künstlerischen Realität verdichtet? Diese Frage läßt sich noch nicht beantworten. Aber es offenbart sich in diesen Bildern eine echte Idee. Die Ausstellung von Iris Clert, bei der leuchtende Reliefs dominierten (gehämmerte Aluminiumplatten, die die Strahlenbündel eines Projektors widerspiegelten), zeugte von einer klaren experimentellen Haltung. Der künstlerische Weg Macks ist in seinen reichen Möglichkeiten interessant. Warum sollte man sich aber bei seinen Bildern nicht ein wenig von der „dynamischen Struktur" des Lichtes wünschen dürfen?

Die künstlerische Entwicklung von H. A. Bertrand (Galerie Arnaud) verläuft ohne brüske Einschnitte. Jede Ausstellung setzt fast einen Schlußstrich. Dieses Werk vertieft aber seine innere Poesie. Die Gewebe, die bei den letzten Schöpfungen luftiger, leichter sind, legen Zeugnis von der organischen Entwicklung einer Befreiung der Geste dieser Malerei ab.

Der ungünstige Eindruck, den die Bilder Gottliebs in der amerikanischen Ausstellung des Musée d'art moderne („Moderne amerikanische Malerei") hinterließen, regte kaum zu einer weiteren Bekanntschaft mit diesen Werken an. Aber die in der Galerie Rive Droite gezeigten Arbeiten von Gottlieb haben außerordentlich gewonnen. Der Maler übt ein solides Handwerk und besitzt Sinn für eine phantasiereiche Darstellung des „Leeren".

Die Galerie Rive Droite bezieht nach einer gewissen Unsicherheit heute eine sehr interessante Stellung und versucht, eine Brücke zwischen Paris und New York zu schlagen. Auch die vorhergehende Ausstellung (Jasper Johns) bezeugte das.

Der abstrakte Expressionismus ist eine von vielen Malern mit verschiedenem Glück praktizierte Ausdrucksform. Alles, was man über Wight, der in der Galerie internationale d'art contemporain ausstellte, sagen kann, ist, daß in seiner Arbeit eine schöne Ehrlichkeit und eine gewisse Anspruchslosigkeit herrscht. Im Ganzen ist er vielleicht besser als Guiette, aber er bleibt sehr unter der Qualität und Haltung der drei „Asse" der Galerie: Mathieu, Degottex, Moreni.

Die Galerie Stadler hat sich seit langem eine eigene Position im Ausstellungswesen von Paris erarbeitet. Die meisten Maler, die zu ihrem Bestand gehören, sind respektabel, von einigen Ausnahmen abgesehen. Leider gehört Coetzee zu diesen Ausnahmen. Er vertritt einen Super-Tachismus und übertrifft darin Schultze in Deutschland.

Noch bedauerlicher ist, daß man Fontana bei seinem Pariser Debut in die Nachbarschaft eines solchen Malers gebracht hat. Fontana ist in Paris wenig

bekannt. Dieser Begründer, Apostel und Papst des „Spatialismus" bleibt unbestritten eine der dynamischen Kräfte des avantgardistischen Klimas. Seine Bemühungen verdienten anders herausgestellt zu werden. Die ausgestellten Werke waren alle neuen Datums, hauptsächlich monochrome, durchlöcherte Gewebe. Fontanas Malerei ist ebenso aggressiv wie die von Coetzee, aber hat eine ganz andere Bedeutung.
Diesem schlecht ausgewählten Paar folgte T à p i e s. Diese Ausstellung zeugt von der unbestreitbaren Meisterschaft des katalanischen Malers. Weder der wie ein Blitz einschlagende Ruhm, noch der Erfolg seines Stils, den unzählige Plagiate bekräftigen, haben diese großartige schöpferische Persönlichkeit eingeengt, die ihre Vision unaufhörlich zu erneuern und zu bereichern fähig ist. Das zunehmend mineralische Material ist schön, manchmal hart, ohne überflüssige Eleganz, nahe und fern zugleich. Immer widersetzt es sich dem direkten Nachspüren — dieses Werk bewahrt sein besonderes Mysterium.

Pierre Restany

KUNSTBRIEF AUS WIEN

Das kunsthistorische Museum eröffnete in diesem Frühjahr eine Ausstellung „Vom Altertum zum Mittelalter", die aus den eigenen Beständen des Museums zusammengestellt war. Nach fast zwanzig Jahren sind die zum Teil international berühmten Kunstwerke aus einem Zeitraum von etwa 700 Jahren wieder sichtbar — in der Zwischenzeit begegnete man ihnen nur gelegentlich auf Abbildungen. Allerdings sind die nun mit Hilfe staatlicher und privater Spenden ausgestellten Einzelwerke und Werkgruppen in einem Rahmen angeordnet, der ästhetisch sehr befriedigt (was von den anderen Abteilungen des kunsthistorischen Museums leider nicht gesagt werden kann). Es ging bei dieser Ausstellung nicht darum, die so differenzierte und vielfältige Epoche zwischen dem Ende der Antike und dem Mittelalter, also dem Beginn der „karolingischen Renaissance", mit allen Möglichkeiten zu veranschaulichen, das könnte heute keines der großen Museen, vielmehr wurde versucht, an Hand einzelner ästhetischer Phänomene einige Schwerpunkte zu bezeichnen. Die früheste Gruppe sind ägyptische Mumienporträts des 3. und 4. Jahrhunderts, die sowohl die unterschiedlichen Stilmöglichkeiten der spätantiken Malerei wie das Rassengemisch dieser Zeit veranschaulichen. Ihnen folgt zeitlich eine Reihe von plastischen Porträts aus Ephesos, darunter der weltberühmte Kopf des Eutropius aus der Mitte des 5. Jahrhunderts. Beispiele von Textilien, Gerät und Schmuck runden das Bild der Spätantike ab. In die Frühzeit des Christentums führt eine kleine Bronze mit der Darstellung Konstantins, zwar eine provinzielle Arbeit, aber eine der wenigen Darstellungen, die Konstantin mit dem Strahlenkranz des Sonnengottes zeigen und somit seine Verbindung mit heidnischen Vorstellungen des 3./4. Jahrhunderts beweisen. Die übrigen Beispiele früher christlicher Kunst beschränken sich auf einige Grabsteine, Elfenbeintäfelchen und Schmuckstücke. Allerdings ist der weitaus bedeutendere Teil des Schmuckes in germanischen, slawischen und bulgarischen Fürstengräbern heidnischer Provenienz auf dem Gebiet der ehemaligen Habsburger Monarchie gefunden worden, darunter der ohne Zweifel einmalige frühbulgarische Schatz aus Nagyszentmiklós, der die verschiedensten Einflüsse — von sassanidischer Kunst bis zu germanischer Ornamentik zeigt, der aber auch der Forschung — eben wegen seiner Singularität — heute noch Fragen stellt.
In der österreichischen Galerie des 19. und 20. Jahrhunderts im oberen B e l v e d e r e machte Fritz Novotny einen interessanten Versuch: Er präsentierte den Wienern den Plastiker Anton v o n F e r n k o r n, von dem die Denkmäler Prinz Eugens und des Erzherzogs Carl vor der Hofburg stammen. Fernkorn — am ehesten noch seinem französischen Zeitgenossen François Rude vergleichbar — wurde 1813 geboren und fand seine Ausbildung im Kreis Schwanthalers, des spätklassizistischen Bildhauers in München. Ohne Zweifel war den Veranstaltern der Ausstellung das Risiko ihres Unternehmens bewußt, denn Fritz Novotny macht in einem Katalog-Vorwort ausdrücklich sowohl auf die stilistische Problematik eines idealisierten Realismus wie auf die Problematik eines so bemerkenswerten Talents wie Fernkorn aufmerksam, der wie viele seiner Zeitgenossen seine letzten Lebensjahre in der Irrenanstalt verbringen mußte. Wollte man die Ausstellung von der ästhetischen Faszination beurteilen, die Plastiken des 19. Jahrhunderts heute auszustrahlen vermögen, dann wäre das Unternehmen wenig gerechtfertigt, nimmt man es aber als Präsentation eines Phänomens, dann wird man dem Versuch zustimmen können. Der ziemlich rege Besuch jedenfalls dürfte als Zustimmung ausgelegt werden.
Die übrigen Ausstellungen des Februar und März zeigten außer-österreichische Kunst. In den Beginn der Moderne führte eine Darbietung des B r i t i s h C o u n c i l im Prunksaal der Nationalbibliothek mit graphischen Arbeiten des englischen Entwerfers William M o r r i s, der als einer der Initiatoren des Jugendstils gelten muß. Nicolaus Pevsner hat ihn dem deutschen Publikum in seinem Buch „Wegbereiter moderner Formgebung" als einen der fortschrittlichsten europäischen Kunsthandwerker des 19. Jahrhunderts vorgestellt. Seine von ihm hergestellten Bücher, bei denen er von der Papierherstellung bis zum Satz alles selbst ausführte, erweisen sich als typographische Meisterwerke ersten Ranges. Seine Tapeten wird man heute weniger schätzen, doch darf hier am wenigsten vergessen werden, daß sie programmatisch gegen die Barbarei des victorianischen Zeitalters entworfen wurden.
Mit Hilfe von Daniel Henry Kahnweiler, der persönlich zu einem Vortrag erschien, arrangierte die A l b e r t i n a eine Ausstellung, in deren Mittelpunkt ein Querschnitt durch die Graphik L é g e r s stand. Um seine Zeichnungen und Lithographien, unter denen sich seltene Stücke aus den 30er Jahren befinden, gruppierten sich Arbeiten von Picasso, Braque, Archipenko, Gris, Gleizes, Villon, kurz: allen Repräsentanten des Kubismus. Neben bekannten Stücken hingen die gesamte Folge aus Corbusiers „Le Poème De L'Angle Droit", Braques Illustrationen zu Hesiods Theogonie und Picassos Lithographien von 1958/59. Alles in allem eine repräsentative Ausstellung, von der die Albertina einen nicht geringen Teil selbst erwerben konnte.
Interesse durfte auch die skandinavische Graphik und Plastik im K ü n s t l e r h a u s beanspruchen. Die bei uns bisher vorherrschende Einschätzung der skandinavischen Kunst des 20. Jahrhunderts als stark literarisch bewahrheitete sich auch hier, jedenfalls in den dänischen Graphiken von Olivia Holm Moller, Dan Sterup-Hansen und Mogens Zieler, wie bei den Norwegern Sverre Hiertsen und Gerdi Jakobs. Sofern es sich um gegenstandslose Kunst handelt, ist sie vorwiegend dekorativ. Eine der stärksten Begabungen — soweit es sich auf Grund einer stark komprimierten Auswahl beurteilen läßt, scheint der junge Däne Helle T h o r b o r g zu sein (Jahrgang 1927 und damit der jüngste der ausstellenden Maler und Plastiker, deren Alter zwischen 84 und 32 Jahren schwankt). Einen eigentümlichen, stark farbigen — um nicht zu sagen bunten — Eindruck machten die durchweg gegenständlichen Bilder isländischer Maler, die allerdings nur in Reproduktionen gezeigt wurden.
Im gleichen Haus zeigte die israelitische Kultusgemeinde Wien moderne M a l e r e i a u s I s r a e l. Es handelt sich dabei ausschließlich um Bilder in Israel wohnender Maler, die größtenteils während der letzten zehn Jahre dorthin emigrierten, also nicht um das Werk berühmter jüdischer Künstler wie Chagall, Pascin, Soutine, Kisling, Lipchitz, Jankel Adler. Zwar bestehen schon seit 1920 in Tel Aviv Organisationen von Künstlern, die seit 1926 regelmäßig Ausstellungen veranstalten, das Gros jedoch folgte während des letzten Jahrzehnts. Es wäre verfehlt, von Malern, deren Geburtsorte zwischen New York und Rußland, in Basel, Lodz, Stuttgart, Haifa, Vancouver und Wien liegen und deren Geburtsjahr zwischen 1887 und 1927 schwankt, eine einheitliche oder bereits national geprägte Malerei zu erwarten. Aber diese fügt sich ganz den okzidentalen Möglichkeiten moderner Kunst ein, die von der Corot-Nachfolge Samuel Ovadiahus bis zu Aharon Kahana, dem Studienfreund Schlemmers und Baumeisters reicht. Es scheint jedoch, als ob die stärksten Begabungen weniger durch internationale Stile wie durch lokale Anregungen bestimmt seien. Das mag gelegentlich zu einer Überbewertung des Literarisch-Expressiven führen (Dan Hoffner, Jacob Steinhardt, Rudolf Lehmann), doch finden sich auch völlig unliterarische Arbeiten wie die bemerkenswerten Landschaften Leopold K r a k a u e r s († 1954). Trotz talentierter, ungegenständlicher Arbeiten von Louise Schatz und Moshe Mokady dürften die wichtigeren und autochthoneren Impulse israelischer Malerei aus dem Bereich des Gegenständlichen kommen.

Heinz Spielmann

DIE NEUE GENERATION

Mit 234 Bildern von zum Teil unbekannten oder wenig bekannten jungen Künstlern stellte der Kunstverein Hannover neben dem meisterlich ausgewogenen Klassizisten der Abstraktion Ben N i c h o l s o n in der Kestnergesellschaft, die „n e u e G e n e r a t i o n" zur Diskussion. So anerkennenswert diese Initiative ist, fielen doch gleich empfindliche Mängel dieser Ausstellung ins Auge. Die Aussteller haben registrative Gesichtspunkte zugrundegelegt und in dem Chaos der Möglichkeiten keine Auswahl getroffen, die dem Besucher eine Ahnung davon vermittelte, wohin die einzelnen Wege führen könnten. Das gab der Ausstellung das Uneinheitliche, zumal recht geringwertige Einsendungen neben hochbegabten hingen, das eine das andere unterdrückte und für den Interessierten der Eindruck entstehen mußte, daß die Moderne mit recht unklaren Zielen arbeitet. Das vorzügliche Katalogvorwort von Schulze-Vellinghausen, das auf die geschichtlich erwiesene Unsicherheit der meisten Künstler unter 40 Jahren hinweist, erleichtert diesen Mangel nicht. Die Jury, darunter der aufgeschlossene Oberstadtdirektor Wiegand, Hannover, hätte besser bedenken sollen, wie jene Kräfte ins Licht zu rücken seien, die ungeteiltere Aufmerksamkeit verdienen. Es ist ebenso eine Frage, ob die 5 Geldpreise, die die Hannoversche Industrie stiftete, so verteilt wurden, daß sich ein Gleichgewicht ergibt. Aber auch das ist nicht der Fall. Denn es sind — von einem Plastiker wie Paul Reich aus Stuttgart abgesehen — durchweg die weniger interessanten Tendenzen prämiiert worden, so der impulsive, farblich starke, aber unausgegorene Horst Antes, Karlsruhe, der doch sehr schwache, zu bunte Hermann Bachmann, der sich von der begabten, ebenso farbstürmenden Sigrid Kopfermann im Kern nicht unterscheidet, und warum die mageren, kühlen, allzu trockenen Bildnisse von Brigitte Stamm bevorzugt wurden, ist nicht einzusehen. Sicher ist Paul Reich ein starkes fördernswertes Talent, das seinen eigenen Weg einschlägt. Nun sind Namen wie Sonderborg, Sackenheim, Royen, Kaufmann, Mauke und Hoehme, Hajek, Cimiotti und andere genug im Gespräch, aber warum überging man die Düsseldorfer Gruppe (Piene, Mack), die einen eigenwilligen Zweig unserer seriellen Malerei repräsentiert? Warum hängte man eine so schöne Arbeit wie „Gnobaba" von Fischer in den Hintergrund? Auch die Plastik, die hier durch ein so ausgesprochenes Talent wie Jupp Lückeroth aus Köln vertreten ist, kommt kaum zu Wort. Lückeroth zeigt in Kunstharz zwei der besten Arbeiten der Ausstellung. Man hätte viel eher zu den Problemen geführt, wenn man nach Material, nach Farbbehandlung, nach dem neuen Verhältnis zum Licht (bei der Düsseldorfer

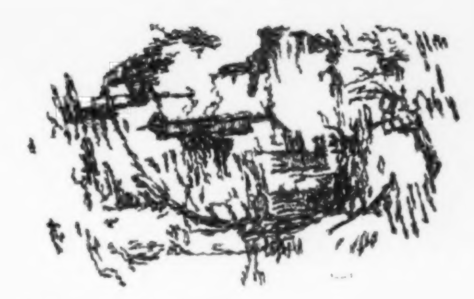
Gruppe), dem Verhältnis zwischen Linie und Flächengrund (Klaus J. Fischer) geordnet hätte.
Diese Kritik soll für künftige Ausstellungen dieser Art gelten, denn es wäre unrecht, ein so mutiges Unternehmen von der Kritik zu verschonen, da gerade die Zusammenstellung junger Kunst, soll sie den Betrachter nicht verwirren, einer sorgfältigen Auswahl und Ordnung bedarf. Dem Betrachter blieb verstreut eine Fülle von Entdeckungen aufgegeben: jeder mochte sie nach seinem Geschmack treffen. Ich möchte Kurt Beck nennen, der mit einer Komposition mit Rastermotiven erschien, Karin Busch mit zarten Zeichnungen, den witzigen Robert Förch mit seinem Interieur aus Connaught, einen gegen Weiß gestellten, barock impulsiven Gaul (Couleur et espace), Hoehme, Knokes leise Anspielung an Mac Zimmermann, die schönen Fischgrätenmuster von N. P. Nele, Siegrid Neuenhausens „verdecktes Weiß", Pauckstadt, der noch nicht erreicht, was er anstrebt (Risse im Bild wie bei den modernen Spaniern), Walter Raum, SWM 30/198, Eberhard Schlotter, Skodlerrak, Steinforths Carrarabrücke (Steinstrukturen). Wir greifen nur einiges heraus. Die Ansätze blühen überall, und im ganzen ist der Aufbruchswille dieser Generation beglückend. Vietta

KUNSTAUSSTELLUNGEN IM RHEINLAND

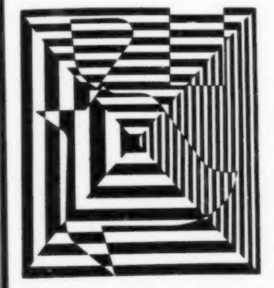
Der Chronist der rheinischen Kunstereignisse sieht sich wieder einmal einer solchen Fülle an Gebotenem gegenüber — der Terminkalender verzeichnet mehr als 20 Ausstellungen —, daß er zur Auswahl gezwungen ist, will er sich nicht mit der bloßen Aufzählung begnügen. Die bedeutendsten Ereignisse im Februar und März waren zweifellos die Manessier-Ausstellung im Folkwang-Museum, Essen, die fast gleichzeitige Sam-Francis-Schau im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, und eine kleine Sammlung neuer Arbeiten von Fautrier bei Pierre Wilhelm, Düsseldorf. Im gleichen Atemzuge wäre auch noch die Beckmann-Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums, Köln, zu nennen.
Manessier und Francis — Der Zufall koppelt manchmal Ausstellungen, die plötzlich die ganze Spannweite unserer heutigen Kunst deutlich machen. Beide ungefähr der gleichen Generation zugehörig (der Franzose wurde 1911, der Amerikaner 1923 geboren), sind sie zu jenen Künstlern zu zählen, die nach dem letzten Weltkrieg „zum Zuge" kamen, wobei der ältere zugleich auch als der arriviertere gelten kann. Manessier ist Franzose und seine Bilder erscheinen uns geradezu als ein Exempel für das, was der französischen Malerei seit Jahrhunderten ihre Bedeutung gesichert hat: Sie sind kühn, erobern künstlerisches Neuland und wurzeln zugleich tief in der Tradition. Jedes Bild hat gleichsam einen Stammbaum, an dem man sich zurück durch die Geschichte der französischen Malerei tasten kann, ohne irgend auf platte Historizismen zu stoßen. Obwohl Manessier gegenstandslos malt, bleibt das Objekt als Ausgangspunkt stets spürbar.
Zieht man den Vergleich zu Francis, so sollte man im Auge behalten, daß der um zehn Jahre Jüngere qualitätsmäßig seinem älteren Kollegen (noch?) unterlegen ist. Aber er kann — cum grano salis — gleich Manessier als Prototyp gelten, als demonstratives Beispiel für die junge amerikanische Malerei, die nicht mehr gewillt ist, sich mit der Epigonenrolle zufrieden zu geben. Sie existiert plötzlich als durchaus selbständige Kunst, weitgehend unabhängig von Vorbildern, und die Tatsache, daß viele junge Amerikaner in Paris leben, wird irrelevant angesichts ihrer Leistungen. Im Gegensatz zu Manessiers Traditionsgebundenheit fällt bei Francis gerade die völlige Unbefangenheit und Frische auf. Da ist jedes Bild ein neuer Anfang, da gibt es keine malerischen (technischen) Konventionen. Manessiers Arbeiten sind strenge Kompositionen — die von Francis freieste Improvisationen.
Die Ankündigung einer dritten Fautrier-Ausstellung innerhalb eines Jahres las man mit einiger Skepsis. Waren aber die ersten beiden (eine kleinere, vorbereitende in der Galerie 22 im Frühjahr vergangenen Jahres, eine umfassendere im Winter in Morsbroich) retrospektiv ausgerichtet, so zeigte die neue nur Werke der jüngsten Produktion von 1958/59. Es wurde keine Enttäuschung, und dazu mag nicht zuletzt die auf wenige Werke beschränkte Auswahl beigetragen haben, die zu viele Varianten von vornherein ausschließt und eine Gegenüberstellung wirksamer Kontraste ermöglicht. Ganz abgesehen von diesen „Hilfen" aber gab es zweifellos außergewöhnliche Qualität zu sehen. Etwa eine kleinformatige Arbeit mit schweren, zähflüssigen Strukturen, die von zarten (aber nirgends süßlichen!) Pastelltönen in eine fast irreale Sphäre hineingehoben werden. Daneben stehen die größeren Formate, in denen Materie sich in reine Farbe verwandelt. Da gibt es trotz einer auf den ersten Blick erkennbaren Mehrschichtigkeit, die in höchst kompliziertem Malvorgang erreicht wird, das Erlebnis eines ungebrochenen intensiven Grüns. Selbst monumentale Wirkungen werden erzielt, wenn die Farbenstruktur sich zu schwerer Dinghaftigkeit komprimiert.
Der Kölnische Kunstverein brachte in Verbindung mit dem Wallraf-Richartz-Museum die Beckmann-Sammlung Günther Frankes nach Köln. Es wäre müßig, hier noch einmal über den Rang dieses Giganten der gleich einem Sysiphos zum Malen „verurteilt" schien, zu handeln. Die Schau bringt auch viel Bekanntes, von früheren Expositionen her Vertrautes. Was überrascht, ist die Geschlossenheit der Sammlung, die nur in der Spätzeit der amerikanischen Emigration empfindliche Lücken aufweist.
Die schöne Schau im Museum wurde erkauft durch die Räumung des Romantiker-Saales, da zu gleicher Zeit im Kupferstichkabinett und auch in der Halle des Museums weitere Ausstellungen geboten werden. Wenn man dann noch hört, daß für die angekündigte Ausstellung mexikanischer Kunst gar der Barocksaal geräumt werden soll, so stimmt diese freizügige Disposition mit festen Beständen des Museums (denen der Transport wohl kaum gut tun wird) doch etwas bedenklich. Sie mischt auch einen Wehmutstropfen in die Freude über die außerordentlich geglückte Neuordnung der modernen Galerie. Die besonders schwierigen, oft beengend kleinen Räume, wurden mit großem Geschick und viel Raum- und Bildgefühl bemeistert, so daß sich ein zwingender Ablauf im Ganzen und eine befriedigende Lösung im Detail ergibt. Aber die schönen Chagalls waren bei der Eröffnung nicht anwesend, einige Beckmann-Bilder werden vorläufig in die Sammlung von Schnitzler zurückkehren und der soeben erworbene Kokoschka soll bereits im Sommer zur „Documenta" wandern. Dabei hört man, daß der größte Teil der Besucher ausdrücklich um der modernen Sammlung willen kommt!
Mit seiner Raumnot steht Köln nicht allein: In Düsseldorf wurde im vergangenen Sommer das Museum um einer Industriemesse willen obdachlos. Das führte zu einem Skandal, der damit endete, daß der Museumsdirektor Dr. Adriani es vorzog, nach Braunschweig zu gehen. Bis heute ließ sich kein Ersatz für ihn finden. Während nun augenblicklich die recht provisorischen Räume im Ehrenhof renoviert werden, deponierte das Museum einen Teil seiner modernen Bilder im Foyer des Opernhauses. Wenigstens eine Tugend aus dieser Not geboren! Und man bekommt angesichts einiger ausgezeichneter Bilder eine Vorstellung davon, was ein tüchtiger Museumsdirektor mit angemessenen Mitteln (die ja in Düsseldorf aufzutreiben sein sollten) beim Aufbau einer neuen Sammlung ausrichten könnte.
Für einen weiteren kleinen Skandal sorgte die Rheinische Sezession in ihrem Streit mit dem Kunstverein. Nachdem in der Zeit nach dem Tode Dr. Gurlitts dort die Planung der Ausstellungen etwas reichlich dem Zufall überlassen worden war, ist seit dem Zusammenwirken von Dr. Hering und Dr. Rathke ein durchaus erfreulicher Wandel erzielt worden. Es gelang, bedeutende Ausstellungen mit internationaler Blickrichtung nach Düsseldorf zu holen, und die heimischen Kräfte wurden darüber nicht vernachlässigt. Nun weigert sich die Rheinische Sezession, gemeinsam mit Cornelius Wagner, einem 1870 geborenen Düsseldorfer Marinemaler, auszustellen, da sie die gesamten Räume beansprucht und darüber hinaus die Nachbarschaft mit einem solcherart traditionellen Maler nicht mit ihrem künstlerischen Gewissen vereinbaren kann. Setzt man in Rechnung, wie wenig die Rheinische Sezession selbst sich avantgardistisch gibt, berühren diese Argumente etwas seltsam. Bedenkt man ferner, daß wochenlang rare Ausstellungsräume leerstehen und möglicherweise die für den Sommer geplante Nesch-Ausstellung nicht zustande kommt, so ist das Resultat dieses unglücklichen Streites höchst unerquicklich.
Sind die Ausstellungen Cornelius Wagner und des noblen Carl Barth mehr auf das Düsseldorfer Lokalinteresse abgestimmt, so die Retrospektive Herkenrath des Kölnischen Kunstverein auf das dortige heimische Publikum. Leider sind die Porträts, die zu den besten Leistungen des Malers zählen, viel zu wenig in den Vordergrund gerückt. Gefällig-skurrile Plastiken des Schweizers d'Altri lockern die Ausstellung auf. In diesen Zusammenhang schließlich gehört auch die Ausstellung des in Iserlohn lebenden Wilhelm Wessel, die Rolf Jährling in der neuen Galerie Parnass, Wuppertal, zeigt. Wessel, stets ausgezeichnet informiert über die aktuellsten Tendenzen in Paris, bewegt sich zwar möglichst immer in der vordersten Linie und ist technisch versiert, dies hindert aber nicht, daß man vor den Bildern die Absenz einer echt schöpferischen, künstlerischen Fantasie schmerzlich empfindet.
Im Gegensatz zu den Nachbarstädten ist Wuppertal räumlich kaum noch beengt. Die durch den Ausbau der Ausstellungsräume in der ehemaligen Barmer Ruhmeshalle freigewordenen Museumssäle machen es überhaupt erst möglich, die dortige Sammlung richtig zur Geltung zu bringen. Die Schwerpunkte liegen beim 19. und 20. Jahrhundert, neben der berühmten Marées-Kollektion sind die Naturalisten gut vertreten, auch einige Romantiker wie Spitzweg und Schwind. Daneben findet man aber auch einen großartigen Delacroix, französische und deutsche Impressionisten, ein gutes Brücke-Ensemble, ausgezeichnete Beckmanns sowie recht beachtliche Ansätze zu einer Sammlung gegenstandsloser Kunst. Das Arrangement ist im Detail recht überzeugend, doch mangelt — ganz im Gegensatz zur Kölner Lösung — der große, durchgehende Zug in der Abfolge der einzelnen Säle.
Zwei interessierende Ausstellungen konnte man in den Barmer Räumen sehen: Im Februar—März wurde erstmals der Wuppertaler Franz Krause herausgestellt, es folgte im April eine Überschau über das Gesamtwerk Georg Meistermanns. Krause, eigentlich Architekt von Profession, doch nicht in ein festes Berufschema hineinzuzwängen, ist ein Außenseiter, der auch das Malen völlig undoktrinär betreibt. Wie fruchtbar und anregend eine solche Unvoreingenommenheit sich auswirken kann, das zeigte diese Ausstellung, in der Arbeiten von 1932 bis 1947 zusammengestellt wurden, ergänzt durch einige Blätter der letzten Jahre. Auffallend, wie wenig Vorbehalte dem Material gegenüber Krause kennt, wie er schon in den dreißiger Jahren Erfahrungen der Tachisten vorwegnimmt, unermüdlich im Erproben neuer Formen und Farbmöglichkeiten ist. Nur bleibt es zumeist beim Experiment. Die Studien werden nicht zu Kompositionen vollendet, die Erfindung nicht zur Form diszipliniert.
Meistermann hingegen lebt ganz aus dem intensiven Erlebnis der Form, seine architektonische Begabung wird auf den ersten Blick evident und sie ist von

AU
Galerie
Vasarely
Galerie
Burri, 19

AUSSTELLUNGEN



Galerie Parnass, Wuppertal:
Duncan, 1958



Galerie Der Spiegel, Köln:
Vasarely



Wallraf-Richartz-Museum, Köln
Max Beckmann, 1930



Folkwang-Museum, Essen:
Manessier, 1951

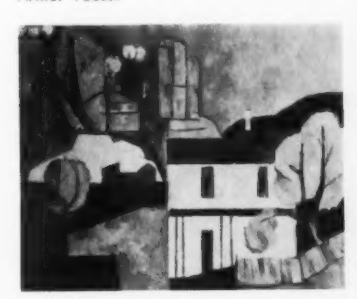
Galerie Änne Abels, Köln:
Burri, 1957



Museum Wuppertal:
Georg Meistermann, 1959



Frankfurter Kunstkabinett:
Arthur Fauser

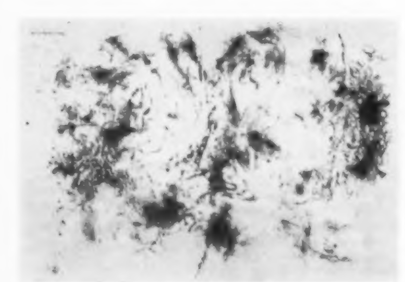




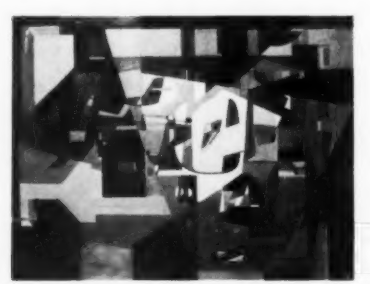
Galerie Cordier, Frankfurt:
K. O. Götz, 1955



Galerie Cordier, Frankfurt:
C. Buchheister, 1954



Galerie Cordier, Frankfurt:
Bernhard Schultze, 1958



Haus am Dom, Mainz:
Neue Gruppe Rheinland-Pfalz
Max Rupp, 1958



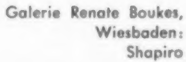
Haus am Dom, Mainz:
Neue Gruppe Rheinland-Pfalz
Johannes Schreiter



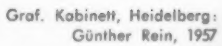
Graf. Kabinett, Saarbrücken:
Bernhard Engert, 1958



Haus am Dom, Mainz:
Neue Gruppe Rheinland-Pfalz
Heinz Prüstel, 1959



Galerie Renate Boukes,
Wiesbaden:
Shapiro



Graf. Kabinett, Heidelberg:
Günther Rein, 1957





Galerie 59,
Aschaffenburg:
Charles Orloff



den frühesten Arbeiten bis zur Gegenwart hin zu verfolgen. Dieser architektonische Bildbau sichert den Kompositionen Meistermanns die Geschlossenheit, auch durch die deutlich ablesbaren verschiedenen Perioden hindurch. Aber dieses Formgefühl wird nicht ergänzt von einem im gleichen Maße überzeugenden Farbsinn, immer wieder wird man mit auffallend vordergründigen Wirkungen konfrontiert. Selbst jüngere Arbeiten, die vom Titel her bereits ausgesprochen auf Farberlebnisse hinweisen („Fahles Rot", „Pläne in Rot"), bleiben im Vortrag trocken, in der Bildführung von nicht übersehbarer Nüchternheit.

Bleibt von den Wuppertaler Ausstellungen noch auf die Schau des Iren Duncan im „Parnass" hinzuweisen, dessen neue, in Italien entstandene Arbeiten in der Farbgebung von südlicher Pracht ganz offensichtlich beeinflußt sind. Das explodiert und prallt noch etwas unbewältigt aufeinander, weist Anklänge an Crippa auf, die nicht überall dem eigenen Duktus entschieden anverwandelt wurden und überzeugt am ehesten in minutiösen, „impressionistisch" aufgelösten Federzeichnungen.

Ist bei Duncan der Blick nur zur Hälfte gen Süden gerichtet, so brachte Schmela, Düsseldorf, mit Scanavino einen „echten" Italiener nach Westdeutschland. Das ist um so mehr zu begrüßen, als hier meist der Blick streng gen Westen gerichtet ist. Er präsentiert damit einen Maler, dessen Arbeiten eine gepflegte Malkultur bezeugen, der einen Sinn für feine Nuancierungen und Übergänge hat und dessen fast surrealistische Figurationen delikat dem Grunde eingefügt sind. Vielleicht gelegentlich ein wenig zu delikat, so daß der Umschlag in den Ästhetizismus nicht immer vermieden wird. Auch Änne Abels präsentiert „Italienische Malerei", und zwar ein sorgsam gewähltes Ensemble der arrivierteren Künstler, mit Afro, Moreni, Canonico, Dorazio, Dova und Fontana. Besonders fallen zwei kontrastvolle Montagen von Burri ins Auge. — Daß auch in den Niederlanden inzwischen die informelle Kunst Boden gewonnen hat, zeigte eine von Dr. H. L. C. Jaffé eröffnete Schau „Holländische informelle Gruppe" in der Galerie Gunar, Düsseldorf. Am eindrucksvollsten einige Reliefs von Schoonhoven, deren Gitterstrukturen sich jedoch kaum unter diesem Sammelbegriff rubrizieren lassen.

Zwei weitere Ausstellungen waren der konstruktivistischen Kunst gewidmet: Die kleine Schau mit neuen Arbeiten Vasarelys in der Galerie Der Spiegel, Köln, und eine weitere unter Assistenz der gleichen Galerie arrangierte im Schloß Morsbroich mit dem Titel „denise rené exposé". Die Rezensentin konnte nur die erste besuchen. Vasarelys strikte Unterordnung unter mathematische Prinzipien ist stets wieder eindrucksvoll, in glücklichen Fällen ergibt sich aus dieser Beschränkung eine Freiheit, die jedes Kalkül zunichte macht. Da reibt sich eine violette Figuration an einem Rot und Schwarz und verzahnt sich hart miteinander. Aber nicht immer wird die befreiende Grenze überschritten, so daß das Bild dann zum Vexierspiel wird, zu einer bloßen Reibung von Formen, die — da sie nicht zueinander in Beziehung treten — tot wirken. Hannelore Schubert

AUSSTELLUNG IM SUDWESTRAUM

Die Galerie Daniel Cordier, Frankfurt a. M., lud zu einer „Accrochage", was so viel wie Aufhängen bedeutet, mit Werken dreier deutscher Maler: Carl Buchheister, K. O. Götz, Bernard Schultze. Carl Buchheister ist schon ergraut, ein Nestor der abstrakten Malerei, und es blieb Cordier vorbehalten, auf diesen Maler aufmerksam zu machen, den unsere Galerien im Trubel der Konjunktur zu Unrecht außeracht gelassen haben. Da hängt eine Komposition „Pyth" 1954 in Violett auf Hellgrau, einfache, zarte, schwebende Formen voller Poesie. Buchheister hat auch Bilder auf mehreren Ebenen gemalt, die den Rahmen in das Bild einbeziehen. In dem Spätwerk dieses Malers bricht eine innere Harmonie, eine Ausgewogenheit von Farbe und Komposition auf, die in seinen oft recht ungleichwertigen früheren Bildern nicht zu finden war. Sie überrascht. Einige dieser dezent getönten, spontanen, flächigen Visionen gehören zum Schönsten dieser Ausstellung.

K. O. Götz, der jetzt eine Professur angenommen hat, tönt seine Schwünge immer dämonischer, raffiniert sepia, bläulich, rötlich gelb, mit davorgelagertem Schwarz. Eine zyklopische Pinselschrift, die an Richard Wagner-Dekorationen anklingt, aber stets auf dem Weg zum Geheimnis bleibt. Was drückt dieser Maler, der einen so unverwechselbaren Stil besitzt, aus? Es sind Zeichen unserer Dynamik, die sich wie eine Blende in ein geheimnisvolles „Nirwana" öffnen, in Raumschluchten von manchmal ungreifbarer, das Bild sprengender Tiefe. Götz drängt zum Maßlosen. Aber nachdem er einst seinen Stil energisch verwandelte, ist noch nicht klar, welche Wendung von diesem starken Temperament vielleicht zu erwarten ist.

Bernard Schultze hat in seiner Zeichnung eine erste Stufe der Meisterschaft erreicht. Man steht fasziniert vor den herunterrollenden Strichbündeln, die wie Sternsysteme verknotet sind, schwarz-weiß oder getönt, ein legitimes Neubarock, das ins Asiatische deutet. Aus seiner tachistischen Farbpaste ist Plastik geworden, Bilder, die wie tropische Wucherungen neue Pflanzen, prähistorische Gerippe, Höhlen erfinden, ein Orgiasmus der Phantasie. Neuerdings tritt aus dieser quellenden Farbromantik das Biedermeier des 19. Jahrhunderts hervor. Damals hat man auch künstliche Blumen (aus Papier und Wachs) hergestellt, man wollte erfinden, die Natur durch Phantasiegewächse aus künstlichen Stoffen ergänzen.

Die Galerie Renate Boukes in Wiesbaden hat einem Amerikaner, der in Paris lebt, Samuel Shapiro, Gelegenheit gegeben, sein begrenztes, aber apartes Oeuvre in Deutschland zu zeigen. Shapiro beruft sich auf keinen Lehrer. Seine großen Formate wirken wie Ausschnitte aus der Farbskala eines Chaim Soutine, ein fleischiges Rot, ein geschmacklich immer zuverlässiges, aber nicht vertieftes Farbarrangement, das durchaus noch auf der alten Palette fußt. Er ist kein Tachist, er setzt die Farben bewußt. Aber erst die kleinen Formate offenbaren, wo seine Begabung liegt. Es sind Chinoiserien der Farbe, sublime, gezügelte, farblich vehemente Skripturen, die in Deutschland eine Entsprechung haben: Bissier am Bodensee. Aber Bissier hat eine mystische Vertiefung gewonnen. Ob hinter der Ästhetik Shapiros ähnliche Erfahrungen stehn, ist zu bezweifeln.

Im Frankfurter Kunstkabinett zeigte Arthur Fauser 39 Ölbilder, „Römisches Jahr". Die Arbeiten sind im vergangenen Jahr während eines Aufenthaltes in der „Villa Massimo" in Rom entstanden.

Fauser, von dem Frankfurter Kritiker Godo Remszhardt eingeführt und von dem Darmstädter Kulturreferenten Winfried Sabais vorgestellt, hat als Vertreter eines gegenständlichen Nebenzweiges der augenblicklichen Kunst eine starke Gemeinde. Sabais sprach von dem „Künstler in Begegnung mit der Welt", davon, daß er „den Gegenstand bestehen müsse". Dieser Zweig ist legitim. Es ist eine andere Frage, ob er nicht die viel tiefere, auf weitergehende Prozesse ausgerichtete Fragestellung der modernen Malerei verfehlt: er muß sie verfehlen, ohne daß deswegen unser Vergnügen an dieser geometrischen Realität, die im Grunde „irreal" ist, geschmälert werden müßte. Einige Bilder, wie die „Schwarzen Trauben", erreichen eine luzide Transparenz. Es ist der Weg, der sich beim späten Braque findet, auch bei Italienern, wie den Valori plastici, doch durchzeichnet Fauser sein sublim getöntes Farbenspiel so stark wie heute Buffet. Das Ergebnis ist eine stilistische Starre, die aber Haltung besitzt. Das „Stilleben mit Oleander" kommt Buffet bedenklich nahe. Aber es ist gekonnt. Das „Tal bei Tuscania" überträgt denselben Puritanismus von Farbe und Linie auf die Landschaft. Wenn der Gegenstand hier zurückkehrt — und man überlege, wo das gemalt ist — so ist es eine pessimistische, weltabgewandte Rückkehr, ein Ausklang. Aber ein gültiger, denn Fauser ist hier über sein bisheriges Werk hinausgewachsen, stilistisch eindeutiger.

In der Galerie Grisebach, Heidelberg, stellte Günther Rein, ein Schüler Xaver Fuhrs ansprechende Nachbildungen des etwas plakathaften Stils von Fuhr aus, die auf ein vitales Landschaftserlebnis deuten.

Der Heidelberger Kunstverein fügte die verschiedensten künstlerischen Temperamente zusammen. Sepp Biehler aus Boxberg, Otto Ditscher aus Neuhofen und Max Pöppel, Bamberg. Ditscher fiel schon in der großen Ludwigshafener Ausstellung als Mitglied der Pfälzer Gruppe auf. Die Abstraktion des 1903 geborenen Künstlers, der 1922 bis 1925 durch die Münchner Akademie ging, besticht durch die intensive Farbgebung, die er durchaus noch expressiv anlegt. Er erreicht im Dreiklang Blau-Grau-Blau in „Spätes Licht", im „Feuer" eine starke innere Ausdruckskraft, ohne allerdings zu neuen Formen vorzupreschen. Manche Mischungen, so die der sommerlichen Natur, wirken merkwürdig verschmutzt, unrein. Neben diesem Talent bleibt Sepp Biehler (geb. 1907 in Konstanz) bei einem großformatigen Linearstil christlicher Thematik stehen, der zum schon Bekannten nichts Neues hinzufügt. Die Überraschung bildet Max Pöppel in Bamberg (geb. 1918 in Regensburg). Er ist erster Geiger der Bamberger Sinfoniker, ein Sonntagsmaler, der mit seinem leidenschaftlichen Erlebnis der Farbe überzeugt. Seine Komposition beruht meist auf der Horizontalen, in die Häuser, Felsen und Höfen einfließen, in schmelzenden Blaus, brennenden Rots, strukturell im „Steinbruch" oder in den „Bäumen", durchaus gebaute Farbmusik, die in ihren besten Stücken — wie dem „Mondlicht" oder den irischen Landschaften — von dieser zukunftsträchtigen Begabung manchen einnimmt. Es ist bis jetzt ein unbefangenes ad libidum-Musizieren, eine Vertiefung durch die Auseinandersetzung mit den Formproblemen wäre bei dieser hinreißenden Farbmusikalität nur zu wünschen.

Die Darmstädter Galerie von Ludwig A. Bergsträsser hat durch den Maler Eberhard Schlotter, der in Darmstadt und Spanien lebt, Zugang zu dem Kreis Puig, Miró, Navarro-Ramon erhalten. Juan Navarro-Ramon ist 1903 geboren. Es ist das erstemal, daß dieser Katalane in Deutschland ausstellt. Gezeigt wurden 12 Ölbilder und Graphiken in Öltechnik, die nach einem komplizierten Verfahren gerollt, aufgetragen, strukturiert sind. Navarro-Ramon erscheint auf den ersten Blick ähnlich heiter, wie E. W. Nay in Deutschland, ohne dessen großformatige Ansprüche. Aber in seiner Ölgraphik offenbart sich ein intimer Märchenerzähler, der die Farben aus dunklen Gründen heraufzaubert. Fest eingefügt sind die Formen, wie sie Miró ausgrenzt. Seine Technik wirkt wie gespritzt. Auf den großen Bildern wirft er Linienlassos in die Farbballons, die aus dem Traumgrund aufquellen. Navarro-Ramon lebt teils in Paris, teils in Barcelona.

Eberhard Schlotter, der Mittler, der eben im Ateneo Club von Barcelona eine große Gesamtausstellung hatte, zeigt, was er bereits durch die südliche Luft gewonnen hat. Er war auf dem Wege zur Abstraktion, als er nach dem Süden ging. Ähnlich wie einst Wessel bereitet er aus dem Mittelmeererlebnis eine Metamorphose vor, die sich in einem neuen Verhältnis zur Oberflächenstruktur ankündigt, in einer Verlagerung vom Gegenstand zur Eigengestalt der Bildmittel. Auch das ein Beispiel — ähnlich wie bei Medina —, daß Spanien verwandelnde Kraft für den nordischen Maler besitzt, mehr als heute Italien.

Was für ein Wagnis, eine neue Galerie in Aschaffenburg gleich nach der Ausstellung der sympathischen Bilder des Naiven Charles O r l o f f mit einer ziemlich lückenlosen Übersicht über die letzten Arbeitsjahre Otto R i t s c h l s (Wiesbaden) zu belasten, statt mit gefälligeren Werten für die Moderne in Aschaffenburg zu werben. Aber es ist die Absicht dieser jungen G a l e r i e 5 9, das Wagnis zu kultivieren. Ritschl ist eine fest umrissene Persönlichkeit, trotz seines Alters aber keineswegs so durchgesetzt, wie es seinem Werk gebührt. Die Aschaffenburger Ausstellung wirkt, als wenn e i n Bild — basierend auf Lokalfarben in den sublimsten Tönungen — in merkwürdigen kompositorischen Schnittmustern variierte. Ritschl hat von Anfang an jenen Bezug zur Monotonie nicht aufgegeben, der plötzlich wieder in abgewandelter Form in der Düsseldorfer Schule um Piene und bei Malern wie Geiger und Meistermann auftritt. Die Monotonie Ritschls steht der Mystik Mondrians näher als der späteren konkreten Kunst. Man sieht, wie gesammelt diese Bilder sind, Meditationsbilder, wie sich Ritschl auch seit langem mit östlicher Mystik befaßt. Ihr Gleichmaß ist als Wirkung gewollt, die in die innere Ruhe und Ausgeglichenheit einweisen soll. Sie wird hier geradezu puritanisch gelehrt. Die Aussteller (Ruth-Romberger) haben ihr Programm bereits auf weitere Abstrakte wie Medina, Bissière, Manessier ausgedehnt.
Vietta

Neue Gruppe Rheinland-Pfalz

Die „N e u e G r u p p e R h e i n l a n d - P f a l z", die wenige Tage vor Ostern in Mainz ihre Frühjahrsausstellung 1959 eröffnet hat, zeigt ein erstaunlich einheitliches Gesicht, wie man es von einer freien, unprogrammatischen Künstlergemeinschaft kaum erwarten wird. Fast durchweg auf abstrakte Gestaltung abgestimmt, bleibt die Spannweite dieser Abstraktionen dennoch außerordentlich groß. Jeder der Beteiligten arbeitet mit betonter Eigenart. Der Tachismus steht weit an der Peripherie. Man nähert sich ihm aber zuweilen vom eigenen Stil her. Er bleibt ein eigenartiges aktuelles Phänomen, mit dem man sich notwendig auseinandersetzen muß, ohne die Kontinuität der eigenen Entwicklung zu unterbrechen. So ist allen Bildern der Gruppe eine erstaunliche Folgerichtigkeit in der Weiterentwicklung eigen. Keine Zufallstreffer sind ausgestellt, sondern Werke, die einen bestimmten Platz in der Entwicklung einnehmen und (mit wenigen Ausnahmen) schon deutlich den weiteren Weg erkennen lassen. Für eine abseits des betonten Kunstlebens gelegene Stadt wie Mainz ein erfreuliches und ermutigendes Ergebnis.
Otto R i t s c h l möchte man fast als den Klassiker der Gruppe bezeichnen, mit seinen souverän gebauten, geometrisch-konstruktiven Farbflächen, die so ineinander verzahnt sind, daß keine negativen Formen entstehen, sondern eine sanfte, aber bestimmte Harmonie der Form- und Farbwerte das Bild in allen seinen Teilen gleichmäßig erfüllt. Max R u p p arbeitet ebenfalls mit konstruktiven, homogenen Farbflächen ohne laute Töne, jedoch kleinteiliger verzahnt, und baut seine Formen so auf, daß trigonometrische Wirkungen entstehen, schrägliegende Flächen die Bildebenen zu schneiden scheinen, und der Betrachter die Erscheinung gelenkten Lichtes, das diese Flächen heraushebt, assoziiert (Atelierfenster!). Konstruktiv arbeitet auch Hans R o o s e n, dessen Gerüste am Meer gegen den Grund einer homogenen, beruhigenden Farbfläche ein Äußerstes an komplizierten Überschneidungen von kleinen, linearen Formteilen vorstellen, die jedoch in streng rhythmischer Disziplin zusammengehalten und mit dem ruhigen, imaginären Raum, in dem sie stehen, zur spannungsvollen, manchmal surreal anmutenden Synthese verbunden werden. Konstruktive Züge zeigt auch Gustl S t a r k, dessen Bilder durch ein tektonisches Liniengerüst die vorderste Bildebene vergittern, während aus einem dahinter liegenden raumlosen Grund, neben einer immer wiederkehrenden, hellen Rundform, wenige reine Farbflecke gestaltlos aus ihrer eigenen Tiefe heraus glühen. Heinz P r ü s t e l s früher gleichfalls konstruktive Formen haben eine bedeutsame Umwandlung ins Dynamische erfahren: aus den festumrissenen Formen sind farbige Bewegungen geworden, die sich neuerdings noch mehr zu fluktuierenden Kraftlinien auflösen und in dem Aufeinanderprallen gegenläufiger Bewegungsrichtungen an kosmische Ereignisse erinnern. Dieser Entwicklungsprozeß, der seinen ersten Niederschlag in der Graphik gefunden hat, findet neuerdings auch ein farbiges Äquivalent in den Bildern, bei deren verhaltener, aber oft edelsteinreicher Farbigkeit man Vorgänge aus früheren prävegetabilen Erdzeitaltern assoziieren möchte. F a t h w i n t e r s Arbeiten in Mischtechnik zeigen, gelegentlich mit tachistischen Mitteln, ein subtiles Farberleben auf relativ großen Flächen. In freien Übergängen lenkt er den Blick von Farbstufe zu Farbstufe innerhalb einer Farbdominante, auf die er seine Kompositionen einstimmt und schafft durch sparsam eingestreute Formzeichen Atempausen und Kristallisationspunkte. Ähnliche Farberlebnisse mit persönlicher Ausprägung bei Anne K ü l z e r - W i n t e r, Willy F o e g e n und Conrad W e t t e s k i n d, Eduard F r a n k, Richard H e s s, Hugo J a m i n binden ihre schön ausgewogenen Kompositionen an gegenständliche Formerlebnisse.
Ein Hauptakzent der Ausstellungen der „Neuen Gruppe" liegt in der gastweisen Miteinbeziehung von Künstlern aus der weiteren Umgebung, deren Schaffen im Rahmen der jungen Kunst Deutschlands besondere Aufmerksamkeit zukommt. Diesmal ist es vor allem Klaus J. F i s c h e r, dessen Bilder eine starke Ausstrahlung haben und zum erstenmal in Mainz zu sehen sind. Die strukturelle Behandlung des Malgrundes, von bisweilen fast reliefhafter Wirkung, die durch lasierenden Farbauftrag — oft in einer einzigen Farbdominante oder in einfachen, Effekte vermeidenden Kontrasten gesteigert wird, machen diese Bilder fast zu Grenzfällen der Malerei überhaupt. Das Bedeutungshafte ihrer Formensprache, das sich mit dem starken Stimmungswert der Farbdominanten verbindet, läßt fast jedes Bild zum zwingenden Zeichen werden. Unter den Gästen seien noch genannt Jörg S p i l l e r mit abstrakten Kompositionen von kraftvoller und stimmungsfroher Farbigkeit, die ihre Entstehung der Umsetzung optischer Erlebnisse verdanken („Hier wohnen", „Marokkanischer Herbst"), sowie Johannes S c h r e i t e r mit empfindsamen Collagen in kleinem Format, in denen subtil differenzierte Stimmungswerte niedergeschrieben sind.
Die Plastik wird in der „Neuen Gruppe" von Richard P e t e r m a n n vertreten, der die Emy Roeder-Tradition in einem Persönlichkeit betonenden Porträt kraftvoll weiterführt, sowie von Hans S t e i n b r e n n e r, dessen Gestaltungen aus starken plastischen Akzenten aufgebaut sind und den umgebenden Raum in die Form miteinschwingen lassen; seine Kleinplastiken sind von großer, über das Format hinausdrängender Kraft.
Wenn auch der Raum, in dem in Mainz solche Ausstellungen stattfinden müssen, das Gezeigte eher einengt als steigert, so ist man doch dankbar, daß in einer ausstellungsarmen Stadt sich solche künstlerischen Kräfte zusammenfinden und einen deutlichen Akzent im kulturellen Leben setzen.
Hans H. Hofstätter

Bildgrafik — Neue Gruppe Saar.

Die mannigfachen grafischen Techniken sind heute geradezu typisch für die unverbrauchte bildnerische Aktivität unserer Epoche geworden. Dies erweist auch die bislang wohl repräsentativste Ausstellung der N e u e n G r u p p e S a a r „Bildgrafik", im grafischen Kabinett, Saarbrücken, bei der deutlich wird, daß sich Farbe, wie Kleint sagt, nicht aus der Bewegung, erst recht nicht aus einem impulsiven Bewegungsautomatismus entwickeln läßt, wohl aber Zeichnung. Darüber hinaus zeigt sich, wie fließend die Grenzen zwischen Zeichnung und Malerei geworden sind.
Kilian Breier, der zu den Entdeckungen der Ausstellung gerechnet werden darf, scheint von Albers, mehr noch von Vasarely angeregt. Das Tempo, das für eine Zeichnung ebenso wichtig wie für eine musikalische Komposition ist, äußert sich entweder als Tempo des Entstehungsprozesses, das sich im Bild verrät, oder als formaler Ausdruck, der die Schnelligkeit der Entstehung im Dunkeln läßt — hier überzeugend in den Grafismen von Bernhard Engert, Klaus J. Fischer, Albert Fürst, Hermann Remy und Willi Spieß. Oskar Holweck, Heinz Mack und Otto Piene kehren immer mehr die reine Struktur heraus, wobei die Tendenz unverkennbar ist, alle Orte der Bildfläche in einen gleich starken Schwingungszustand zu versetzen. Boris Kleints spontane Blätter lassen eine neue Stufe der Selbstverwirklichung eines Künstlers von großer Spannweite erkennen. Bei August Clüsserath treten lichte Flächen in ein spannungsvolles Gegenüber zu statischen Formlingen. In Madeleine Claass' dichtgefügten Kompositionen dringen in Material und Behandlung die Farben bis zum Relief vor. Genannt seien noch: Leo Erb, Hannes Neuner (der das Moment der Bewegung in seine Flächengeometrien eingeführt hat) und Eve Neuner-Kayser.
K. F. Ertel

BÜCHER

Klaus Fischer: **Schöpfungen indischer Kunst.** Bauten und Bilder von den frühesten Städten bis zum mittelalterlichen Tempel.
Verlag DuMont Schauberg, Köln.

Während wir bis jetzt ohne deutsche Geschichte der indischen Kunst — außer einem kurzen Abriß, den Hermann Goetz über die Kunst in Vorder- und Hinterindien in der kleinen Kunstgeschichte der außereuropäischen Hochkulturen gegeben hat (Kohlhammer) und einer überholten Einführung von Glasenapp — auskommen mußten, da Heinrich Zimmers Lebenswerk nicht abgeschlossen wurde und dann mit Campbell später englisch in New York erschien, überraschen jetzt gleich zwei kompetente Arbeiten über indische Kunst: die eine stammt von Hermann Goetz. Sie ist im Holle-Verlag erschienen. Die andere verfaßte Klaus Fischer. Zweifellos erschöpft die Arbeit von Fischer das Problem — aufgrund einer langjährigen Arbeit in Indien — besonders glücklich. Fischer geht von der Beschreibung archäologischer Tatbestände wie Taxila, Narasamangalam zu dem langwierigen Entwicklungsprozeß der Kunst in Indien über, er legt die elementaren Sachverhalte dieser merkwürdigen Übergangskunst aus der Steinzeit zugrunde, betont aber auch die Zusammenhänge mit den anderen Hochkulturen. Es ist für ihn die Frage, „wann die Lösung einer traditionellen

Aufgabe zum Kunstwerk wurde", und man spürt aus den weitausholenden, umgreifenden Beschreibungen, die den Charakter, das Leben, die Gebräuche der Inder einbeziehen, wie viel ein Kunsthistoriker bei der Darstellung der indischen Kunst in Rechnung stellen muß, was in der europäischen Kunst dem Historiker, dem Volkskundler oder Soziologen überlassen würde. Darum werden nach der wichtigen Denkmälerkunde Landschaft, Volk und Kultur generell vorgestellt, die Kultstätten, das Verhältnis zur Gesellschaft und die Werkstoffe. Vieles, was wir unter dem Gesichtspunkt des 19. Jahrhunderts als bewußte Schöpfung werten, muß nach mittelalterlichen Maßstäben aus der Anonymität der Aufgabe heraus betrachtet werden, so das Faktum, daß Kultbilder wie das von Puri alle zehn Jahre im selben Stil erneuert wurden: das „Bild" ist ja in Indien noch lebendiger Kult. Trotzdem — das mag hier eingeflochten werden — hat sich in Indien ein enormes ästhetisches Bewußtsein in der englischsprechenden Oberschicht entwickelt.
Die „Entstehung und Wandlung altindischer Kunstformen" muß in die heikle, von Altheim so sehr geförderte Aufklärung der Zusammenhänge mit Griechenland zurückgreifen, sowie dem Iran, während die Induskultur, die ja noch viele ungelöste Rätsel aufgibt, für sich steht. Aber es ist außer allem Zweifel, daß die Induskultur tief auf die indische Kunst eingewirkt hat, so allein durch den Tänzergott Schiwa. Sogar das indische Spielzeug hat bis heute Typen der Induskultur bewahrt. Heute läßt sich die indische Kunst nach einem festen Kanon bereits durchgearbeiteter Kunstepochen übersehen, wie die Kunst der Mauryas, Gandhara und Kaschmir (Verhältnis zu Griechenland und später Rom), Mathura, der Sitz der Kuschanaherrscher, die Andhras (in Südostindien) und die Guptaperiode. Fischer hebt den Einschnitt heraus, der sich durch den Beginn des Freibautempels ergibt und das Ende der Felskunst bedeutet. Er liegt weit später als in Westeuropa, wo sich derselbe Prozeß unter griechischen Baumeistern, wie die neueste Forschung ergab, in Altkreta vollzogen hat. Umso seltsamer ist es, daß der Freibautempel in Formen auftritt, die in Europa als Barock bezeichnet werden und wiederum in Indien um tausend Jahre früher als das europäische Barock erscheinen. Das sind viele rätselhafte Zusammenklänge, Vorwegnahmen, Bezüge, die bislang wenig untersucht sind und jetzt, nachdem die indische Kunst ins Licht unseres Bewußtseins dringt, unsere Aufmerksamkeit wecken müßten: denn große Teile Indiens sind vom hellenistisch-römischen Kulturkreis überschattet, und wenn Fischer auch mit Recht betont, daß sich das indische Ferment überall stärker durchsetzt, ist dieser gewaltige, künstlerische Raum aus dem, was wir Europa nennen, nicht mehr auszuschließen. Das ist freilich im dravidischen Süden fragwürdig. Die verwickelte Kunstgeschichte der südindischen Tempel, der Baustile in Mysore, Andhra, der Provinz Madras, ist uns noch weniger gegenwärtig als die in Deutschland viel zu wenig beachtete Gandharakunst des Nordens und Nordwestens. Hier sind Revisionen des europäischen Kunstbildes zu erwarten. Fischer verfährt immer so, daß er der Bildbeschreibung einen zentralen Platz einräumt und die generellen Einsichten seinen gefeilten Kapiteln voranstellt. Gewiß werden viele Fragen durch Ergänzung, auch durch andere Beleuchtung gewinnen, aber hier ist ein Fundament zu einer ausreichenden Diskussion gelegt, das einen Lebenstraum des so bedeutenden Heinrich Zimmer verwirklicht. Farb- und Schwarzweiß-Tafeln ergänzen den instruktiven Band, ein Ortsregister erlaubt, sich schnell zu informieren, das Verzeichnis der Sanskritausdrücke wird für viele hilfreich sein.
Vietta

Hermann Goetz: **Indien.** Fünf Jahrtausende indischer Kunst. (Kunst der Welt) Mit 68 farbigen Tafeln.
Holle Verlag, Baden-Baden.

In diesem Band hat einer der besten, langjährigen Kenner indischer Kunst, Hermann Goetz — er wohnt in Baroda nördlich Bombay —, seine Erfahrungen und Arbeiten im Feld der unübersichtlichen, weitverzweigten indischen Kunsthistorie zusammengefaßt. Das Buch umfaßt rund 260 Seiten, für ein derartiges Pensum ein viel zu geringer Umfang, denn es sind die Anfänge (rund 2 Jahrtausende), die frühindische Kunst (1500 v. Chr. bis rund 100 n. Chr.), die klassische Periode (100 n. Chr. bis rund 700 n. Chr.), die mittelalterliche Zeit (700 n. Chr. bis 1200, je nach Lage [Südindien länger] bis 1600 n. Chr.) und die islamische (rund 1000 n. Chr. bis 19. Jahrhundert) zu behandeln. Goetz hat sogar die Gegenwart einbezogen (von der portugiesischen Kolonialepoche bis zur Gegenwart). Diese Perioden überschneiden sich natürlich, ja, es gehört zum Wesen der indischen Kultur, daß gewisse Impulse immer weiter wirkten. Das gilt merkwürdigerweise mehr für die allerältesten Epochen, etwa der Mohenjo Darozeit als für den Graecobuddhismus, obwohl man sich fragen könnte, ob der englische Klassizismus nicht doch einiges zurückgebracht hat, was einmal am Ganges und westlich davon als Ghandara- und später Guptakunst die indische Hochblüte geprägt hatte. Der Verlag hat diesen Band fast durchweg mit farbigen Tafeln ausgestattet, also auf den informativen Schwarz-Weiß-Teil verzichtet, was beim Charakter der indischen Kunst ein Opfer ist, denn das meiste ließe sich sehr gut in Schwarz-Weiß wiedergeben. Daher kann der Band an Information keineswegs mit Zimmer/Campbell, der Bollingen-Edition in New York verglichen werden, aber sehr wohl mit dem Phaidonband von Stella Kramrisch, der aber jetzt durch Goetz weitgehend überholt ist. Durch diese gediegenen Kunstbücher wird auch ein anderer, liebenswerter Vorläufer abgelöst: Glasenapps „Heilige Stätten Indiens", Verlag Georg Müller, 1928.
Die indische Kunst ist nicht wie die europäische ein geordnetes Feld der Historie, die bereits einer vielfachen Deutung unterliegt, sondern der Historiker betritt überall Neuland und weite Bereiche der Datierung und Zuordnung liegen noch brach. Daher wird jede Kunstgeschichte ein persönliches Gesicht haben. Goetz hat den Vorteil, daß er über ein Vierteljahrhundert in Indien arbeiten konnte. Er legt den strengsten, fachlichen Maßstab an seine Arbeit. Ja, man empfindet jede persönliche Bemerkung, jedes Werturteil als eine fast unzulässige Lockerung der wissenschaftlichen Textur, so wie Dehio in seinem Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler jedes Lob vermeidet oder höchst sparsam austeilt. Das erschwert die Lektüre fürs breitere Publikum, das in die Dschungel der indischen Fürstengeschichte, Kleinstaaterei und Splitterungen — auch in der Götterwelt — hineingezogen wird. Oft geht Goetz zu weit, wenn er halbe Seiten einfach die Stätten der Kunstdenkmäler aufzählt, statt bei ein paar plastischen Beispielen zu verweilen. Aber diese Mängel einer asketischen Darstellung ändern nichts an der bewundernswerten Gesamtleistung, über deren einzelne Wertungsgrade man gelegentlich streiten möchte. So wage ich mit Mulk Raj Anand die große, erotische indische Plastik gegen den unbegreiflichen Puritanismus zu verteidigen, den die Engländer so abträglich in die gesamte indische Kunstbetrachtung (auch den Tanz) hineingetragen haben. Hier spürt man die Missionsluft, die doch weidlich überholt ist. Die Heiterkeit der buddhistischen Periode, so der Guptaklassik, wird in einigen raffenden Schilderungen deutlich gemacht, aber die Glanzstücke dieser Guptabuddhas hätten auch in einem derartigen Abriß mehr Text verdient — während man sich ganze Perioden mittelalterlicher Details schenken könnte. Die verwirrende indische Kunstentwicklung muß ohnehin vom Kunsthistoriker etwas gewaltsam aufgeschlossen werden, damit sich der Leser an markanten Leitbildern orientieren kann. Da ist nun Goetz wirklich, nach dem Durcheinander bei Stella Kramrisch und der auch nicht gerade glücklichen Disposition, die Campbell dem Nachlaßband Heinrich Zimmers in New York gegeben hat, zu preisen. Anhand seiner Darstellung kann man die unauflösliche Verflechtung der Kunstperioden verfolgen und sich ein Bild von der im letzten doch wirksamen, kulturellen Einheit des Landes machen. Der islamische Teil ist merkwürdigerweise der gelungenste, als ob sich Goetz hier doppelt zu Hause fühlte: eine Meisterleistung gestraffter Darstellungskunst. Der Verlag hat mit diesem Band der Kenntnis Indiens einen Weg gebahnt.
Doch wäre bei einer Neuauflage unbedingt ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis indischer Kunstbegriffe und Götternamen anzufügen. So muß selbst der Kenner immer wieder zurückschlagen, um die komplizierten indischen Begriffe im Blick zu behalten.
Vietta

Alfred Nawrath: **Unsterbliches Indien,** Landschaft, Volksleben, Meisterwerke und Plastik aus Indien und Pakistan, Burma und Ceylon.
Verlag Anton Schroll, Wien-München.

Nawraths Indienband zeichnet sich durch die meisterhafte Fotografie aus und ist insofern eine glückliche Ergänzung zu der Darstellung von Goetz im Holle-Verlag. Der informierende Teil umfaßt nur 35 exakte Schilderungen, denen 117 keineswegs systematisch geordnete, aber genußvolle Fotografien angefügt sind. Da der Zimmer-Campbell-Band in Deutschland nicht zu haben ist (es existiert keine Übersetzung), ist der Bildband eine wertvolle Hilfe.
V.

Irmgard Bidder: **Lalibela.** Monolithkirchen in Äthiopien.
Verlag DuMont Schauberg, Köln.

Dieser erstaunliche Bildbericht einer hohen früh christlichen Kultur in Äthiopien, am Seeweg nach Indien, gehört zu den modernen Entdeckungen der Kunstgeschichte. Obwohl der Bildteil dominiert, sind die Kirchen und Bildtafeln der vergessenen Kultur von Aksum eingehend erläutert, durch Zeichnungen kunstgeschichtlich entschlüsselt. Die Zusammenhänge mit Hadramaut (Arabien), Persien, dem Monolithtempel in Ellora (Kailasa) offenbaren die weltweite Verflochtenheit dieses Kulturkreises, der zu einem der interessantesten, monumentalen Frühstile des Christentums gehört.
V.

Mulk Raj Anand: **Kama Kala,** 69 Bildtafeln.
Verlag Nagel, Genf-Paris-Karlsruhe.

Kama heißt Liebe, Kala Kunst: Ars amandi wäre daher die zwar unzulängliche, aber in etwa zutreffende Übertragung für eine freilich ganz anders geartete Kunst. Mulk Raj Anand hat in dem schönen Bild- und Textband die tantrische Lehre zusammengefaßt, die zumal in den Tempeln von Khajuraho, Orissa (Konarak) erscheint. Einige indische Miniaturen ergänzen diese Darstellung eines unbefangenen Verhältnisses zur Liebe, das freilich für das heutige Indien nur bedingt gilt. Die mittelalterlichen Tempel stammen aus der Verfallszeit des Buddhismus. Tantrische Lehren hatten sich eingenistet. Man glaubte durch Zaubersprüche, die Mandalas, aber auch durch eine kultische Erotik einen unmittelbaren Zugang zur Gottheit zu erhalten. Infolgedessen werden auf den Tempeln die körperlichen Akte als ein Ritus dargestellt. Auffällig ist, daß niemals eine Fruchtbarkeitsgöttin auftritt, alles deutet darauf hin, daß die Näherung an Gott durch den Liebesakt versinnbildlicht werden sollte. Als diese Lehre im Schwange war, standen die islamischen Heere vor den Toren Indiens. Mulk Raj Anand ist der Herausgeber des „Marg", der besten Kunstzeitschrift von Indien. Neben Fabri dürfte dieser temperamentvolle Künstler aus Peschawar heute den tiefsten Einblick in das Wesen dieser lange verkannten Kunst haben. So ist seine polemische Einführung, die eine Lanze für die erotische Unbe-

fangenheit bricht, zugleich ein wesentlicher Schlüssel zu den verborgenen Lebenskräften der indischen Kunst: sie sucht überall das Göttliche, auch in der körperlichen Manifestation, weil Leben für den Inder schlechthin göttlich ist. Ob allerdings die mystische, esoterische Lehre, die zur erotischen Plastik von Khajuraho und Orissa geführt hat, dem Geheimnis gerecht wird, bleibe dahingestellt: sie hat sich in einem barocken Lebensrausch verzehrt, der vom politischen Zusammenbruch Indiens begleitet war. V.

Will Grohmann: **E. L. Kirchner.** 139 Seiten mit 71 schwarzweißen Abbildungen und 35 Farbtafeln.
Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 1958.
Es ist noch nicht der endgültige Kirchner-Band, den man von Grohmann erwartet. Eine umfassendere Monographie der Gemälde Kirchners soll in einigen Jahren erscheinen, und der Verfasser bittet alle Kirchner-Freunde, Hinweise auf Bilder im Bekanntenkreise oder in Privatsammlungen, vor allem auch Angaben über vermißte und verschollene Gemälde an ihn gelangen zu lassen.
Niemand war berufener, das Bild Kirchners zu geben, denn der Verfasser stand dem Maler freundschaftlich nahe, schon in Dresden, wo Grohmann lebte, aber auch in Berlin und später in der Schweiz. Das bezeugen nicht nur die tiefen Einblicke, die Grohmann gewährt, Einblicke in einen schwer verschlossenen, unergründlichen Charakter, sondern auch die gewichtigen Mitteilungen und Selbstbekenntnisse, die Kirchner an Grohmann gelangen ließ. Dieser hatte schon 1925 ein Buch über die Zeichnungen und 1926 „Das Werk E. L. Kirchners" erscheinen lassen. Der heute vorliegende Band gibt Graphik und Gemälde wieder. Die großen Farbtafeln vermitteln erstaunlich die eigenartigen Farbklänge des Meisters und sind in ihrer Qualität sehr zu loben. Welcher Reichtum an verschiedenartigen Klängen und Formstrukturen, immer wieder in der eigenwilligsten Verschränkung mit der körperlichen Wirklichkeit von Mensch und Landschaft. Die drei Perioden der Entfaltung werden herausgearbeitet, und Kirchner erscheint als ein Beispiel, nunmehr von Weltgeltung, für jene Entwicklungsphase moderner Malerei, während welcher Gegenständlichkeit und Abstraktion, zeichnerischer Impetus und Farbenballung in tiefer willenhafter Kreuzung lagen. Grohmanns Text ist äußerst konzentriert, denn er mußte sich vorläufig kurz fassen. Das bekommt der Erörterung bestens, die nie in gedehnte Interpretationen ausartet, vielmehr in ihrer Aussage und Konturenführung an den energischen und höchst direkten Wirklichkeitsgriff Kirchners erinnert. Gerade deshalb wird man dieses niemals schweifende Buch Grohmanns lieben. Immer gelingt es, die Lebensumstände mit den Selbstbekenntnissen, vor allem aber mit kurzen Bilddeutungen energisch zu verbinden. Ein Genuß für den Kenner, eine gedrungene Einführung für den Laien. Am Schlusse findet man alle Lebensdaten nocheinmal zusammengefaßt, alle Einzelausstellungen verzeichnet, die dem Meister gewidmet wurden, die Schriften, die Kirchner veröffentlichte (er war der einzige der „Brücke", der sich auch theoretisch mitteilte, teilweise unter dem Pseudonym Marsalle), ferner die Bücher mit Originalholzschnitten, die Mappen, schließlich die Monographien und den Oeuvrekatalog der Graphik. — Mit diesem gedrängten und höchst eindruckmächtig bebilderten Band, der Kirchners Weltgeltung nocheinmal steigern wird, hat Grohmann, der zuvor das Werk über Schmidt-Rottluff schrieb, noch einmal bewiesen, wie ihn gewisse Leute verleumden, wenn sie behaupten, er kümmere sich nur um abstrakte Kunst. Franz Roh

Fritz Baumgart: **Geschichte der abendländischen Plastik von den Anfängen bis zur Gegenwart.**
Verlag DuMont-Schauberg, Köln.
Der Berliner Kunsthistoriker Prof. Fritz Baumgart ist in Fachkreisen durch seine Sonderstudien zu Michelangelo, Giotto und Caravaggio bekannt geworden. Er hat sich aber auch als Universalhistoriker bewährt. 1954 erschien seine „Geschichte der abendländischen Malerei". Drei Jahre später ließ er die der abendländischen Plastik folgen. Dieser Titel könnte insofern irreführen, weil wir gemeinhin die antike Kultur zur gesamtabendländischen Entwicklung rechnen, während Baumgart das Jahrtausend vom 7. Jahrtausend vor bis zum 4. nachchristlichen Saeculum — die heidnische und frühchristliche Antike also — nur „als eine der wichtigsten Grundlagen der abendländischen Kultur", nicht als deren Bestandteil anerkennen möchte. Der von ihm ins Auge gefaßte Geschichtsraum beginnt demgemäß etwa mit der karolingischen Epoche: mit dem Einsetzen der großen Verschmelzung der spätantiken Überlieferung mit den ihm entgegengesetzten Anlagen erreicht der Verfasser mit der „Neugeburt der Großplastik" im 11. und 12. Jahrhundert, auf deren archaische Stufe dann eine Art von christlicher Klassik gefolgt ist, verkörpert an den berühmten Kathedralskulpturen und weiter an Einzelwerken bis ins 14. Jahrhundert hinein. In den anschließenden Kapiteln verfolgt der Verfasser zunächst die Wege der Bildnerei im Deutschland der Spät- und Spätestgotik („Vermenschlichung und Irrationalität christlicher Wirklichkeit") — ein Prozeß, dem er die „Einverleibung christlicher Wirklichkeit" im Quattrocento Italiens und die neue Klassik der „Weltfrömmigkeit und Schönheit" in der Hochrenaissance gegenüberstellt. Die beiden Schlußkapitel gelten dem Barock als Zeitalter der „Versinnlichung der Weltfrömmigkeit" und endlich dem 19. und 20. Jahrhundert, dessen Ausdruck in der Plastik hier unter dem sehr positiven Zeichen einer „Vergeistigung der Welt" gesehen wird.
Wie schon für seine Geschichte der Malerei hat der Verfasser auch für seine neue Übersicht einen besonders brauchbaren Typus kunsthistorischer Darstellungsmethode entwickelt. Er gibt kein Kompendium, kein Handbuch im allen Sinn; vielmehr werden die entscheidenden Züge der Entwicklung an ausgewählten Exempeln aus den verschiedenen Stilperioden dargelegt. Es sind im Ganzen zweihundert solcher Beispiele. Jede einzelne diesen gewidmete Analyse umfaßt Beides: das form- und das geistesgeschichtliche Moment; sie ist auf das kulturbedingte Verstehen und zugleich auf eine Erziehung zu adaequatem Sehen angelegt. Darüber wird die Information über den neuesten Stand der Einzelforschung nicht vernachlässigt, so daß auch der Fachmann (und wer es werden will) lernen kann. In dieser Synthese verschiedener Betrachtungsmöglichkeiten ist dem Verfasser Vorbildliches gelungen.
Werke der Plastik, bei denen die farbige Erscheinung wichtig ist, erscheinen im Textteil auf besonderen Tafeln. Ein großer schwarzweißer Abbildungsteil am Schluß des Werkes ist mit besonderer Sorgfalt zusammengestellt und gedruckt worden. So füllt dieses Kunstbuch wirklich eine Lücke aus — dieses oft mißbrauchte Lob ist hier berechtigt, denn eine universale Geschichte der neueren Plastik fehlte uns bisher in der Tat. G. F. Hb.

Wolfgang von Wersin: **Das Buch vom Rechteck.** Gesetz und Gestik des Räumlichen.
88 Seiten mit zahlreichen, darunter 42 ganzseitigen Zeichnungen und einer Kunstdrucktafel. Otto Maier Verlag, Ravensburg. 17,50 DM.
Der Titel des Buches umreißt bereits die Aspekte, mit denen der langjährige Leiter der „Neuen Sammlung", München, und heute als Industrie-Designer tätige Prof. Wolfgang von Wersin eine Problematik angeht, die jahrhundertelang die anonymen Entwerfer des Mittelalters ebenso beschäftigte wie ihre jüngeren, berühmten Kollegen Leonardo, Dürer und Bernini. Derjenige Aspekt, den Wersin als „Gestik" bezeichnet, gründet auf einer emotionalen Erfahrung, wie der Verfasser selbst zugibt. Es gelingt ihm, diese Erfahrungen anschaulich an Hand von Skizzen und Zeichnungen darzustellen, die adäquate sprachliche Formulierung jedoch fehlt. Es bleibt bei der an Akademien und ähnlichen Instituten üblichen Degration der theoretischen Sprache ins Kunstgewerbliche; und derjenige, der nach einer exakten Ästhetik oder Kunsttheorie des Rechtecks sucht, wird enttäuscht.
In anderer Beziehung hat der Verfasser eine glücklichere Hand besessen. Überall da, wo er den Bereich des Allgemeinen, Abstrakten verläßt und auf Konkreta verweisen kann, kann er neue Ansätze und Ergebnisse mitteilen. Vom Quadrat ausgehend werden in sukzessiver Folge alle gesetzmäßig konstruierbaren Rechtecke entwickelt und auf ihre geometrischen, proportionalen und ästhetischen Relationen hin untersucht. Die als Orthogone bezeichnete Reihe setzt sich aus zwölf verschiedenen Rechtecken zusammen, deren Formate zwischen dem Quadrat und seiner Verdoppelung liegen. Die Anwendung — die leider an Hand von Umrißzeichnungen und nur selten an Hand von Fotos oder nachprüfbaren Aufrißzeichnungen verifiziert wird — liefern einmal den Beweis für die künstlerische Bedeutung der entwickelten Rechteckformen und mögen auch eine gewisse Anleitung für Entwerfer bieten, die brauchbare Methoden — unter Ausschluß alles Imitatorischen — suchen. Darüberhinaus aber lassen sich aus Wersins Beispielen eine Reihe von Schlüssen ziehen, die für die Kuntgeschichte ebenso von Interesse sein könnten wie für eine Ästhetik, die nicht Inhalte, sondern deren ästhetische Realisation zum Inhalt hat. Für Interessenten an diesen Problemen enthält das Buch mehr an Information als für diejenigen, die eine sprachlich fixierte Theorie oder eine anwendbare Gebrauchsanweisung suchen. Die grafische Ausstattung des Buches ist sorgfältig und sachlich. Die Zeichnungen sowie ihre Gegenüberstellung mit den entsprechenden Fotos verdeutlichen anschaulich, was im Text unklar oder mißverständlich formuliert ist, so daß man trotz einiger kritischer Feststellungen durchaus angeregt und für das Problem interessiert wird. Heinz Spielmann

Guldhorn og Lykkehjul (Goldhorn und Glücksrad) von Asger Jorn, Bogtrykkeriet Selandia A/S, Copenhagen.
Der dänische Maler Asger Jorn, dessen Bilder die Münchener Galerie van de Loo zum erstenmal umfassend in Deutschland zeigte, hat sich von jeher mit kunsttheoretischen Problemen beschäftigt, wie es der Sammelband „Pour la Forme", der eben in Paris erschienen ist, beweist. Eine frühere, reichbebilderte Arbeit über Herkunft und Symbologie des dänischen Goldhorns und Glücksrades befaßt sich eher volkskundlich mit dem Thema, wobei aber unterstrichen werden muß, daß Jorn schon am Anfang die Frage der Mythenbildung aufwirft, ähnlich den Ermittlungen von Sartre und Péret in den späten vierziger Jahren, ob sich neue Religionen und neue Mythen heute schaffen lassen.
Jorn spricht von der Kunst der Zeichen, vom piktographischen System, das einen Kult bilden hilft, wirft die Probleme von Metapher und Identifikation auf, zeigt die allegorischen Verschiebungen, die aus einem Drachen, einer Schlange oder einem Fisch etwa das Sinnbild des Flusses, der Wolke oder des Schiffes machen können. Auch die Goldhörner, die 1639 und 1734 in Dänemark gefunden wurden und die wahrscheinlich aus dem Jahr 400 n. Chr. stammen, zeigen jene Maskierung antropomorpher Züge, was auf eine kultische Anwendungen der Hörner hinweist. Dies ist der Ausgangspunkt, von dem her Jorn eine ganze Methodik des Mythos, der Rune, der Kalender, der Kasten, der Totems und der theistischen Dimensionen entwickelt.
Das Glücksrad hat eine eigene Entwicklung in der gesellschaftlichen Auflösung genommen. Das Zeitrad des Chronos hat sich in das kaballistische, wahrsagende Glücksrad verwandelt. Jorn wirft hier einige Fragen soziologisch-

moralischer Natur auf: das Wohlbefinden, die Glücksbeschwörung, das gute Gewissen des Zeitgenossen gegenüber den destruktiven Kräften und opressiven Mächten. Gewisse Schlüsse Jorns über eine ethische Funktionalität der Kunst decken sich mit denen, die Herbert Read in den vierziger Jahren unter dem Titel „Art and Society" veröffentlicht hat.
Michel Ragon sagt im Vorwort zur französischen Fassung, daß in diesem doch durchaus ethnologischen Buch eine Grundlinie auffällt, die mittels der graphischen Zeichen eine Internationalität der Volkskulte aufzeigt, und deren Konstante innerhalb der verschiedenen Mythen auf einen gleichen magischen Ursprung hinweisen. Dazu kann man bemerken, daß Jorns Arbeit zugleich dadurch aktuell und bedeutsam wird, daß sie das Zeichen, die Hieroglyphe, das Symbol und die Allegorie in ihrer bildnerischen und expressiven Funktion untersucht.
Ptk.

Herbert Kühn: **Das Erwachen der Menschheit,** 216 Seiten, 16 Bildtafeln; **Der Aufstieg der Menschheit,** 208 Seiten, 16 Bildtafeln; **Die Entfaltung der Menschheit,** 192 Seiten, 9 Bildtafeln. Fischer-Bücherei, Frankfurt/Main, 1954—1958.
Eine neue Welt hat sich in der Kunst seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts vor uns aufgetan, nicht allein in der schöpferischen Umwandlung der künstlerischen Gattungen selbst, sondern auch im Bereich der Kunstwissenschaft. So wurde in diesem Zeitraum die Geschichte der Kunst um eine unvorstellbare Zeitspanne erweitert. Es handelt sich um die Entdeckung der vorgeschichtlichen Kulturen, die nicht nur die jahrhundertealte Vorrangstellung der antiken Kunst sowie der Kunst der italienischen Renaissance in Frage stellte, sondern darüberhinaus neue Gesetze für die Beurteilung stilgeschichtlicher Probleme forderte. Hier zeigt sich die überraschende Übereinstimmung von künstlerischer Intuition und kunstwissenschaftlicher Forschungsarbeit. Schon im Jahre 1881 schrieb Edouard Harlé „. . . les belles peintures sont fort récentes" und meinte damit die großartigen Höhlenmalereien in Altamira, die lange Zeit als Fälschungen angesehen wurden. Und Cartailhac schrieb 1902 nach Besichtigung der Höhle von Altamira: „Wir leben in einer neuen Welt, wir sind wie neugeboren." Diesem faszinierenden Phänomen der Kunst und Kultur der Vorzeit geht Herbert Kühn in seinen drei in der Fischer-Bücherei erschienenen Bänden nach. Der erste Band befaßt sich mit dem Menschen der Eiszeit, seinen Umweltbedingungen, seinen Kunstäußerungen, seinem Denken, der zweite Band schildert den Übergang vom Jagd- zum Ackerbaumenschen und die großen Kulturen der Frühzeit in Ägypten, Europa, Indien, China und Japan, der dritte und letzte Band die Entfaltung des menschlichen Geistes in den Hochkulturen der vier großen Kontinente. Herbert Kühn ist an der Erforschung der Materie maßgeblich beteiligt und ist durch zahlreiche Buchveröffentlichungen sowie durch die Herausgabe der Zeitschrift IPEK, die sich ausschließlich mit diesem Gebiet befaßt, hervorgetreten. In der Darstellung fand Kühn einen guten Mittelweg zwischen der wissenschaftlich exakten Wiedergabe der Forschungsergebnisse sowie der kritischen Behandlung von Quellen und Fundberichten und den Anforderungen eines Publikumsbuches, die auf Verständlichkeit und Spannung gerichtet sind. In diesem Sinne dürfen die drei Bände, die jeweils neben den Abbildungen ein Literaturverzeichnis, Zeittabellen, Karten und Register enthalten, als hervorragende Einführung in diese viel zu wenig bekannte, faszinierende Materie gewertet werden.
Udo Kultermann

Levedag. Eingeführt von Gerhard Händler.
Verlag Der Kreis, Lintdorf bei Düsseldorf.
Das Buch ist die erste Monographie über Fritz Levedag, den 1951 gestorbenen westfälischen Meister der abstrakten Malerei. Das Werk des Frühvollendeten, dem die Ungunst des Jahrhunderts wenige ungehinderte Schaffensjahre ließ, wird in Graphiken, in vorzüglichen Farbdrucken und auf Kunstdrucktafeln dargeboten. Wer die Werke in dieser Zusammenschau sieht, begreift erneut, welchen Verlust die abstrakte Malerei mit dem Tod Levedags erlitt. Zugleich bedauert er, daß dieser Stille im neuen Lande der Malerei bisher so wenig in das Blickfeld der Welt gerückt wurde. Der Band wird eingeleitet durch ein Bekenntnis Fritz Levedags zur modernen Malerei. Gerhard Händler schreibt eine kurze, präzise, auf die wesentlichen Umstände von Leben und Werk bedachte Einführung. Der Text wird zugleich in französischer und englischer Sprache dargeboten. Schade, daß Händler nicht mehr Raum für eine Würdigung hatte. Levedags Werk ist noch nicht so in das allgemeine Bewußtsein gerückt, daß es auf die interpretierende, einführende Kraft des Wortes verzichten könnte.
A. H.

Wolfgang J. Müller: **Der Maler Georg Flegel und die Anfänge des Stillebens.**
Verlag Waldemar Kramer, Frankfurt.
Der Kieler Kunsthistoriker gibt die erste Monographie des Frankfurter Malers Georg Flegel (1566—1638). Werk und Leben werden in Text und Bild vorzüglich dargestellt, zugleich die Anfänge einer eigenständigen Stillebenmalerei in Deutschland kunstgeschichtlich fixiert. Das Buch ist ein wesentlicher Beitrag zur Geschichte und Deutung des Stillebens in der europäischen Malerei der Neuzeit. Zugleich bereichert es das Vakuum der deutschen Malerei am Ende des 16. Jahrhunderts um eine profilierte, kraftvolle Persönlichkeit, wesentlich zur Dokumentation und Deutung der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts beitragend.
A. H.

Franzsepp Würtenberger: **Weltbild und Bilderwelt von der Spätantike bis zur Moderne.**
Verlag Schroll, Wien-München, 1958.
Würtenberger gehört nicht zu den Gelehrten, welche angesichts der Gegenwartsprobleme halt machen und diese dem Kunstkritiker überlassen. Er stößt zu elementaren Grundlagenproblemen vor und vertieft unsere Blickbahnen. Das Buch untersucht, in welchem parallelen Bezug die künstlerischen Gestaltungen des Abendlandes zu den Denkvoraussetzungen der jeweiligen Epoche stehen und wie der alte Typus des Visus-Bildes, der vom 14. bis zum 19. Jahrhundert üblich war, dahinschwand. Würtenbergers Untersuchungen können als eine weit über die Fachgrenzen hinaus reichende Arbeit gelten.
K. F. Ertel

Hans F. Secker: **Diego Rivera.**
Verlag der Kunst, Dresden
Die Monographie verfolgt den Weg des heute siebzigjährigen Diego Rivera vom Schüler Posadas über die Jahre in Paris, wo der Künstler Picasso, Braque und Modigliani nahestand, bis zu seinem spezifischen Wandbildstil — einer Art „Summa Theologica der mexikanischen Revolution". Zunächst sichtbar vom Kubismus getroffen, kommt Rivera zu Kompositionsschemata altitalienischer Fresken, die er jedoch bald aufgibt und durch inhaltliche Häufungen ersetzt, wodurch er in die Nähe des „erzählenden Bildes" gerät. Und damit macht sich seine Wandmalerei auch frei von den Bindungen der Architektur. Seckers Interpretation ist ausgezeichnet und gibt die Vorstellung eines wahrhaft ungeheuren Werkes.
K. F. Ertel

Leuchtende Schätze. Aus der Werkstatt Jung Pao-Dsai. Text von Alex Wedding, 21 ganzseitige farbige Bildwiedergaben.
Arnold Holz Verlag, Berlin, 1957.
Es handelt sich hier um Wiedergaben von Arbeiten zeitgenössischer Maler Chinas. Ihre Themen sind die seit der großen Zeit chinesischer Malerei bekannten, hier aber schwächer abgewandelten Motive, wie Tiere, Blumen, Gräser, Bambus, Menschen und Landschaften. Die Reproduktionen dieser farbigen Pinselzeichnungen, im Original auf Seide oder Reispapier gemalt, zeigen immer noch die dem Fernen Osten eigentümliche Sparsamkeit und Klarheit der Linienführung. Der Band wird jeden Freund der ostasiatischen Kunst entzücken, zumal der Verlag sehr viel Sorgfalt auf die Ausstattung verwandte. fhs.

Anton Henze: **Kennst du diesen Stil?** Ferienfahrt durch die Kunstgeschichte, 122 Seiten.
Verlag Aschendorff, Münster i. W., 1958, kart. 5,80 DM.
Das für jugendliche Leser bestimmte Buch unterrichtet in Dialogen, die zwei junge Menschen mit wissenden Leuten auf ihren Kunstreisen durch Italien, Frankreich und Deutschland führen, über die verschiedenen Stilformen in Architektur, Malerei und Plastik. Die Plaudereien weiten sich oft aus und beziehen auch die vorchristliche Kunst Griechenlands und die folgenden Stile bis zum Klassizismus um 1800 im Abendland in die Überlegungen ein. Die Textseiten sind von zahlreichen Bildwiedergaben und Zeichnungen durchsetzt, so daß zum jeweiligen Text das anschauliche Bild tritt. Für Schulen als Ergänzung zum Kunstunterricht und für Jugendgruppen auf Bildungsfahrt dürfte das handliche Buch sehr geeignet sein.
fhs.

Martha Reinhardt: **Franz Stecher.** Eingeleitet von Otto Benesch, herausgegeben vom Kulturamt der Stadt Linz im Verlag Anton Schroll & Co., Wien-München. 112 Seiten, 26 ganzseitige Abb.
Leben und Werk des Spätromantikers Franz Stecher (1814—53) werden in diesem Buch geschildert, das zudem ein vollständiges Werkverzeichnis mit 143 Nummern enthält, ferner im Anhang 26 ganzseitige Bildwiedergaben von Gemälden und Zeichnungen. Otto Benesch, der ein Vorwort zu dem Buch schrieb, nennt Stecher einen »Spätromantiker nazarenischer Observanz", durch dessen künstlerische Leistung wie durch seine Lebensäußerungen „ein geistesgeschichtliches Phänomen" sichtbar werde. Wie fast immer Klappentexte bei Neuerscheinungen zu übertreiben pflegen, so scheint auch diese auf dem Umschlag wiedergegebene Äußerung von Benesch überwertet. Gewiß offenbart sich das Werk, soweit es anhand der Schwarz-Weiß-Wiedergaben von 26 Arbeiten überhaupt zu beurteilen ist, als das eines fähigen Malers, der seine Motive überwiegend aus religiösen Themen nahm. Aus der durch die Monographie versuchten Renaissance dieses Werkes heraus aber eine Diskussion über eines noch am wenigsten bekannte und beachtete Epoche der Kunstgeschichte, wie Benesch sagt, neu zu beleben, das erscheint zu subjektiv.
Das Werk Stechers, zum großen Teil unsigniert, ist heute in alle Welt zerstreut. Im Werkverzeichnis stehen 143 Arbeiten als sicher nachgewiesen. 1838 trat Stecher in die Gesellschaft Jesu ein, bereits nach einem Jahr konnte er wieder intensiv malen. In den folgenden drei Jahren entstanden fast fünfzig (!) meist großformatige Altarbilder. 1839 sind innerhalb von drei Monaten zehn Ölbilder entstanden, und im folgenden Jahre verzeichnet die Monographie 23 neue Werke. Dieses Tempo war wahrscheinlich nur möglich in der Existenzsicherheit des Jesuitenklosters. Ob es aber der Qualität förderlich war, mag bezweifelt werden. Vielleicht hätte sich dieser zweifellos talentierte Maler anders in der Freiheit ungebundenen und nicht „ausgerichteten" Schaffens entwickelt. Die Monographie folgt der dem Künstler von der Gesellschaft Jesu gegebenen Tendenz.
fhs.

Fünfundsiebzig Jahre Anton Schroll-Verlag

Auf einen 75jährigen Bestand kann der Verlag Anton Schroll zurückblicken. Er ist am 17. Januar 1884 in Wien gegründet worden und hat sich anfangs vor allem die Herausgabe von Publikationen über Architektur und Kunstgewerbe angelegen sein lassen, wobei er die Bedürfnisse der praktischen Arbeit berücksichtigte. Mit der Veröffentlichung der Schriften von Otto Wagner, einem der Stammväter der modernen Architektur, griff Anton Schroll in den Kampf um die „Moderne" ein. 1905 übernahm er das „Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler"; 1908 gaben Burda und Dvorak bei Schroll die Vorlesungen Alois Riegls über „Die Barockkunst in Rom" heraus, Untersuchungen, die für die Neubewertung der Barockkunst grundlegend waren. 1913 ging der Verlag an eine Interessengruppe über, an deren Spitze der Drucker Christoph Reisser (gest. 1957) stand, der dem Unternehmen eine entschieden kunstgeschichtliche Richtung gab, unterstützt dabei von dem Verlagsleiter Fritz Meyer (gest. 1946). Max Dvoraks „Katechismus der Denkmalpflege" 1918, „Die Handzeichnung" von Josef Meder (1918) und „Die Kunstliteratur" von Julius Schlosser (1924) seien als kunstwissenschaftliche Standardwerke des Verlags hervorgehoben. An ein größeres Publikum wandten sich — bei strenger Wissenschaftlichkeit — die Künstlermonographien der „Sammlung Schroll", die das Breughel-Buch von Gustav Glück einleitete. Mit seinem Albertina-Faksimile wetteiferte der Anton Schroll-Verlag mit den Marées-Drucken des Piper-Verlags. Besondere Sorgfalt widmete er den Gesamtausgaben der österreichischen Klassiker: Grillparzer, Raimund, Nestroy. In den letzten Jahren erneuerten die Bände „Gallia Romanica", „Italia-Romanica" und René Huyghes gedankenreiches Buch „Die Antwort der Bilder" den Ruf des altehrwürdigen Unternehmens, das nichts von seiner Lebenskraft eingebüßt hatte.
Der textlich und bildlich reichhaltige „75 Jahre — Almanach des Verlages Anton Schroll" gibt Rechenschaft über die weitausgreifende Tätigkeit des Unternehmens, die obwohl in erster Linie der österreichischen Kunst und Literatur dienend, universelle Geltung sich errang. L. Z.

EIN LESERBRIEF

Im Heft 9/1959 Ihrer Zeitschrift fand ich sogenannte „Kritische Anmerkungen zur modernen Kunst Englands", bei denen sich der Verfasser J. P. Hodin gegen Fautrier, Dubuffet, Pollock und verallgemeinernd gegen den heterogenen Komplex der „art autre" oder der „art informel" polemisierend Formulierungen bedient, welche peinliche Erinnerungen beschwören und, weil sie im „Kunstwerk" veröffentlicht werden, heftigen Widerspruch verlangen.
Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei vorausgeschickt, daß die apostrophierten Künstler selbstverständlich nicht der Kritik und Polemik entzogen werden sollen. Stereotype Akklamationen sind ebenso gefährlich wie die Diffamierungen dieses Artikels. Denn anders kann man diese „Anmerkungen" nicht bezeichnen! „Ausdruck völliger geistiger Selbstentäußerung", „defaitistisch", „destruktiv", „Nihilismus", „hysterischer Emotionalismus", das sind Vokabeln, die während der nationalsozialistischen Kulturbarbarei gängige Scheidemünze waren, wenn es galt, avantgardistische Kunst in Verruf zu bringen. Welches Schindluder ist schon mit dem ehrbaren „Nihilismus" getrieben worden?!
In seinem blinden Zorn auf die „Informalen" (ein verdammt unpräzises Etikett für so verschiedene Phänomene wie Dubuffets Erotisierung und Magifizierung der Materie und Pollocks Dynamismus) bemerkt Hodin nicht einmal, daß er sich selber widerspricht, wenn er Dubuffet „hochraffinierte und bewußte Nachahmung der Primitiven" bescheinigt, während er vorher gegen „geistige Selbstentäußerung" und „hysterischen Emotionalismus" wetterte. Nach all dem ist man nicht mehr erstaunt, wenn Dubuffet mitleidig „Sonntagsmaler" genannt wird, sein Einfluß in England „verheerend" ist, wenn Künstler, die sich durch Pollock anregen ließen, „Berserker" tituliert werden und Pollock selber „schöpferische Impotenz" attestiert wird. Und trotzdem ist man dann von neuem verblüfft, wenn man Hodins Rat an die englischen Künstler liest:
„Es wäre für die Engländer besser, diesem abstrakten Expressionismus, der dem englischen Temperament ganz fremd ist, nicht zu folgen, nicht Ja zu sagen zu dieser ‚letzten Mode', die in Wahrheit ein Eingeständnis schöpferischer Impotenz ist, sondern neu zu entdecken, was in Wirklichkeit das intellektuelle Klima englischer Kunst war und immer sein wird."
Man ersetzte spaßeshalber „Engländer" durch „Deutsche" oder vielleicht auch „sozialistische Künstler". — Wirklich verblüffend!
Über die Darstellung der Situation der englischen Kunst möchte ich mich eines Urteils enthalten, da ich sie nicht ausreichend kenne, und darin weniger bedenkliche Formulierungen zu sein scheinen, wenn ich auch manchmal ein wenig an den „Verlust der Mitte" erinnert werde.
Ich würde mich sehr freuen, wenn meine Reaktion etwa überempfindlich gewesen ist oder ich Hodins „Anmerkungen" falsch verstanden habe und der Verfasser nicht eine persönliche und moralische Diffamierung einer großen Zahl avantgardistischer Künstler bezweckte.
Aber selbst dann müßte ich ihm eine verantwortungslose Leichtfertigkeit bei der Benutzung gewisser vorbelasteter Worte ankreiden.
Um Mißverständnisse der angedeuteten Art zu vermeiden, wäre es vielleicht empfehlenswert, wenn die Redaktion des „Kunstwerks" im nächsten Heft eine klärende Notiz veröffentlichte.

Hochachtungsvoll Hans Haacke, Kassel Wi.

Wir können den Widerspruch des Briefschreibers gut verstehen, auch unsere Einstellung zur „art informel" deckt sich nicht mit der Ansicht von J. P. Hodin. Aber wir hüten uns, von unseren Mitarbeitern die Einhaltung einer „Generallinie" zu verlangen.

Die Redaktion

NOTIZBUCH DER REDAKTION

Die Toten

Der italienische Maler Renato Birolli erlag am 3. Mai einem Herzinfarkt.

Personalia

Dr. Udo Kultermann, Mitarbeiter unserer Zeitschrift, wurde vom Rat der Stadt Leverkusen zum neuen Museumsdirektor in Leverkusen, Schloß Morsbroich, gewählt.
Der Bildhauer Joachim Utech feierte am 15. Mai seinen 70. Geburtstag.
Richard Seewald, Maler und Graphiker, wurde am 4. Mai 70 Jahre alt. Seinen Wandmalereien in Schweizer Kirchen haftet ein illustrativer Zug an. Zu seinen besten Arbeiten zählen seine Zeichnungen zu einer von Hans Goltz, München, edierten Ausgabe des Robinson Crusoe.
Gotthard Jedlicka, der Züricher Kunsthistoriker, wurde am 6. Mai 60 Jahre alt. Unter seinen zahlreichen Publikationen vor allem über moderne französische Malerei seien sein Toulouse-Lautrec-Buch und seine Monographie über die Matisse-Kapelle in Vence genannt.
Unser Mitarbeiter K. F. Ertel wurde als wissenschaftlicher Assistent an die Städt. Kunstsammlungen der Stadt Bonn berufen.

Preise

Der „Wilhelm-Morgner-Preis" der Stadt Soest, der mit 2500 DM dotiert ist, wurde dem Maler Hans Kaiser verliehen.
Der Kunstpreis der Stadt Wolfsburg wurde zum erstenmal vergeben, für Malerei an Raimund Girke, Walsrode, (4000 DM), für Plastik an Jochen Kramer, Braunschweig, (4000 DM), für Grafik an Gertrude Köhler, Berlin, (2000 DM). np.

Einen „Kaiser-Lothar-Preis" hat die Stadt Prüm gestiftet, der jedes Jahr an einen Maler oder Bildhauer der „Europäischen Vereinigung bildender Künstler Eifel und Ardennen" verliehen wird, erstmals am 25. Juli 1959. np.
Der Bildhauer Toni Schneider-Manzell, der Schöpfer einer der Salzburger Domtüren, wurde mit einem „Großen österreichischen Staatspreis", wie jetzt die „Würdigungspreise" des österreichischen Staates genannt werden, ausgezeichnet. np.
Das Spemann-Stipendium, 1953 von der Stadt Offenbach a. M. zum Gedenken an den 1947 verstorbenen Schriftkünstler Rudo Spemann zur Förderung der Schriftkunst gestiftet, wurde in diesem Jahr Roland Winkler von der Werkkunstschule Wiesbaden zuerkannt.

Allgemeines

In der Villa Hügel in Essen wurde am 14. Mai die Ausstellung „5000 Jahre Kunst aus Indien" eröffnet. Sie umfaßt etwa 900 Leihgaben indischer Museen und Sammlungen vom 3. Jahrtausend vor Chr. bis in unsere Gegenwart. Nach einer Mitteilung des indischen Kultusministers Kabir wird Indien danach auf längere Zeit keine Kunstschätze seiner Museen mehr ins Ausland schicken. Die Essener Ausstellung geht nach dem 30. September nach Zürich und kehrt von dort aus nach Indien zurück.
Das Louvre-Museum in Paris zeigt gegenwärtig eine Ausstellung von rund 50 Zeichnungen von P. P. Rubens.
Im neuen Schloß von Bayreuth wird im Juli und August eine Rokoko-Ausstellung aus Anlaß des 250. Geburtstages der Markgräfin Wilhelmine Friederike Sophie von Bayreuth, der Lieblingsschwester Friedrich des Großen, gezeigt.
Die Frühjahrsauktion bei Gerd Rosen erzielte u. a. folgende Preise: Ein Stilleben von Jawlensky 8000 DM. Ein Aquarell von Klee „Kleines Labyrinth" 6000 DM. „Holländische Kirmes" von Max Liebermann 4400 DM. Ein Mädchenbildnis von Karl Hofer 4800 DM. Zwei Bronzegruppen von Käthe Kollwitz 3600 DM und 2750 DM.
Das Niveau der jetzt in London eröffneten traditionellen Ausstellung der „Royal Academy" erhebt sich wie immer kaum über konventionelle Gesellschaftsporträts und Stilleben. 900 Künstler sind mit 1542 Bildern, Zeichnungen und Plastiken vertreten. Obwohl diese Sommerschau der „Academy" weiterhin von modernen Künstlern wie Matthew Smith, Graham Sutherland, Ben Nicholson, Ceri Richard, John Piper boykottiert wird, beweisen sowohl Besuchermassen als auch Käufer ihre Popularität.
Auf einer Auktion in der Parke-Bernet-Galerie, New York, ersteigerte ein New Yorker Privatmann Renoirs Bild „Töchter Durand-Ruels" für 225 000 Dollar (1 071 000 DM). Ein New Yorker Kunsthändler erwarb für 180 000 Dollar (756 000 DM) das Bild „Tänzerin beim Auftritt" von Degas. Etwa den gleichen Preis bezahlte dieser Kunsthändler für Toulouse-Lautrecs „Rothaarige Frau im Garten". Ein weiterer Renoir „Dame mit Sonnenschirm in einem Garten" brachte 140 000 Dollar (604 800 DM).
Die Gröppel-Sammlung in Dortmund ist wegen Personalmangels vom Museum am Ostwall geschlossen worden. Diese bedeutende Sammlung mit Werken expressionistischer Maler, u. a. von Barlach, Kokoschka und Nolde, erwarb im November 1957 die Stadt Dortmund für 650 000 DM von dem Bochumer Industriellen Röppel. Die Ausstellung wurde bisher gut besucht. Wegen der Fünf-Tage-Woche und der zusätzlichen Belastung durch die Bundesgartenschau, heißt es, sei jedoch nicht genügend Personal vorhanden.

Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln beabsichtigt, im Hinblick auf eine spätere Ausstellung ein Verzeichnis des Malers und Bildhauers Otto Freundlich (1878—1943) anzulegen, der in einem Konzentrationslager umkam. Das Museum bittet alle Besitzer von Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen, Druckgrafik, Mosaiken und Skulpturen des Künstlers sich mit Dr. Günther Aust, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, An der Rechtsschule, in Verbindung zu setzen.

Im Nationalmuseum von Warschau, in dem vor drei Jahren die Ausstellung französischer Kunst „Von David zum Impressionismus" stattfand, wurde eine Ausstellung „Von Gauguin bis heute" eröffnet. Die Ausstellung wurde von Jean Cassou, dem Direktor des Musée d'Art Moderne in Paris, und anderen französischen und polnischen Sachverständigen zusammengestellt. np.

In den Ruinen der alten Maya-Stadt Tikal in Guatemala fand eine amerikanische Expedition unter Edwin Shock eine Stele mit einer stehenden männlichen Figur in Juwelen und Federschmuck, die ein Datum trägt, das dem Jahr 91 n. Chr. entspricht. Diese Stele ist damit älter als die bisher früheste bekannte Datierung der Maya auf dem berühmten Stein von Uaxactun. np.

Eine Ausstellung „Die romantische Bewegung, 1780—1850", die in der Londoner Tate Gallery und den Räumen des Arts Council am St. James's Square am 10. Juli eröffnet wird, zeigt etwa 1000 Kunstwerke, u. a. von Turner, Constable, Blake, Delacroix, Géricault, David, Goya, C. D. Friedrich. Diese Schau ist die 5. der auf Veranlassung des Europarats veranstalteten großen Ausstellungen von Hauptströmen europäischer Kunst, die seit 1954 in Brüssel, Amsterdam, Rom und München der Renaissance, dem Manierismus, dem Barock und dem Rokoko gewidmet waren. np.

Die internationale Sommerakademie für bildende Kunst in Salzburg wird in der Zeit vom 13. Juli bis 15. August ihre diesjährigen Seminare abhalten. Oskar Kokoschka leitet zum siebenten Mal seine „Schule des Sehens" in erweiterten Räumen auf der Festung Hohensalzburg. Für die Bildhauerklasse wurde Hans Wimmer, München, verpflichtet. Konrad Wachsmann wurde abermals für das Seminar „Bauen in unserer Zeit" gewonnen. Nebenkurse für Maltechnik und Lithographie werden von Toni Roth und Slavi Soucek geleitet. Auskünfte und Prospekte sind beim Sekretariat, Salzburg I, Postfach 56, erhältlich.

Das Landesgewerbeamt Baden-Württemberg veranstaltet gemeinsam mit der Stadtverwaltung Friedrichshafen, dem Badischen Kunstgewerbeverein e. V., Karlsruhe, und dem Bund der Kunsthandwerker e. V., Stuttgart, vom 4. Juli bis 16. August 1959 die Ausstellung „Baden-Württembergisches Kunsthandwerk 1959" im Bodensee-Museum Friedrichshafen. Teilnahmeberechtigt sind alle selbständig schaffenden Kunsthandwerker aus Baden-Württemberg. Es ist vorgesehen, aus den verschiedenen Sparten des Kunsthandwerks wieder die drei besten Arbeiten mit einem Geldpreis auszustatten. Außerdem sollen Entwürfe, die für die Serienproduktion bestimmt sind, ausgezeichnet werden. Genaue Teilnahmebedingungen sind durch das Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Abt. Sammlungen, Stuttgart-N, Kanzleistraße 19, zu erhalten.

Das Picasso-Bild „La Belle Holandaise", ein Akt aus dem Jahre 1905, wurde auf einer Auktion bei Sotheby's in London für 55 000 Pfund (66 000 DM) verkauft. Das ist der höchste Preis, der je für das Werk eines lebenden Malers bezahlt worden ist. Ein Cézanne-Selbstporträt erzielte 32 000 Pfund. Das Bild „Drei Tänzerinnen" von Degas 22 000 Pfund. Hauptkäufer der Auktion war der Australier Major Rubin, der die Bilder für die Regierungs- und Kunstgalerie von Queensland erwarb. Ein angeblicher Signac, der ebenfalls versteigert werden sollte und für 47 000 DM veranschlagt worden war, ist als Fälschung entlarvt worden.

Eine Ausstellung „Vom Futurismus bis heute", zusammengestellt von der Biennale in Venedig, wird am 27. Mai in St. Etienne, Frankreich, eröffnet und geht dann anschließend nach Dijon, Lyon und Rouen.

Anläßlich der 5. Biennale moderner Kunst in Sao Paulo findet eine außerordentliche Zusammenkunft der Kunstkritiker im September in der neuen brasilianischen Hauptstadt Brasilia statt.

Die Villa Romana, eine 1906 von Max Klinger ins Leben gerufene Stiftung, konnte nun von den ersten Stipendiaten nach dem Kriege bezogen werden. Die Stiftung wird im Gegensatz zur Villa Massimo in Rom von privaten Mitteln getragen, die zum großen Teil die Deutsche Bank und der Bundesverband der deutschen Industrie zur Verfügung stellen. Die Stipendiaten für das erste Jahr sind der Maler Herkenrath, der Maler und Graphiker Kliemann und der Bildhauer Bechteler.

Ein zweiter Teil des Kunsthistorischen Museums Wien wurde nach völliger Neuordnung wieder eröffnet. Die unter neuen Gesichtspunkten gehängten und aufgestellten Werke gehören den flämischen, holländischen, deutschen und französischen Schulen an. np.

Der Architekt Alvar Aalto (Helsinki) hat nach Berlin (Hansaviertel) seinen zweiten Auftrag in der Bundesrepublik erhalten. Er wird in Bremen das 21geschossige Punkthaus des neuen Stadtteils „Neue Vahr" (10 000 Wohnungen) erbauen. Es soll im Erdgeschoß städtische Büroräume und in den 20 Obergeschossen über 100 Kleinwohnungen enthalten.

Das erste italienische Museum für orientalische Kunst wurde in Rom eröffnet, zugleich mit der vom Institut für den Mittleren und Fernen Osten in Rom veranstalteten Ausstellung gräco-buddhistischer Kunst im Palazzo Brancaccio. Das Museum enthält in zwei Sälen iranische, in zwei weiteren tibetanische und indische sowie chinesische Arbeiten, die nach künstlerischen, nicht nach ethnografischen Gesichtspunkten ausgewählt wurden. np.

Für die Restaurierung des Alten Museums am Kleinen Lustgarten, Berlin, eines der architektonischen Hauptwerke Schinkels, das im Krieg schwer beschädigt wurde, hat der Ostberliner Magistrat zwei Millionen Mark bewilligt. Die Patina des Steins soll erhalten bleiben und in dem ausgebrannten Innern Wandputz und Kassettendecken getreu nachgebildet werden. np.

Einen Werkkatalog des Schweizer Malers Johann Heinrich Füßli bereitet Dr. Gert Schiff vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich (8, Lindenstr. 28) vor. Besitzer von Werken des Künstlers werden gebeten, sich mit dem Bearbeiter in Verbindung zu setzen.

Marchese Franco und Marchese Paolo Spinola in Genua haben dem Staat ihre altberühmte Kunstgalerie und den sie beherbergenden Palazzo zum Geschenk gemacht. Die Kunstsammlung enthält Werke von Antonello da Messina, van Dyck und Guido Reni. np.

Ausstellungen

Aachen
Kunst-Amendt, Inh. F. G. Conzen, Theaterstr. 76: 8. 5.—8. 6. „Josef Wedewer, Ölbilder, Gouachen, Schwarz-weiß Grafik".

Aschaffenburg
Galerie 59, im Blauen Saal des „Frohsinn", Weißenburger Str. 28: Ab 23. Mai „Medina".

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee: Bis 29. 5. „Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1959/I". 6. 6.—5. 7. „Form — Farbe — Fertigung".

Basel
Atelier Riehentor, Riehentorstr. 14: 23. 5.—12. 6. „Meret Oppenheim".

Berlin
Meta Nierendorf, B.-Tempelhof, Manfred-von-Richthofen-Str. 4: 11. 5.—25. 6. „Will Sohl, Ölbilder und Aquarelle".
Deutsche Akademie der Künste: Ab 23. Mai „Bühnenbilder aus den Jahren 1945—1958".

Bochum
Bergbau-Museum, Vödestr. 28: 31. 5.—28. 6. „Hermann Triestram, Edmund Neschen, Gemälde und Grafik".

Braunschweig
Galerie für Junge Kunst, H. Schmücking, Hans-Porner-Str. 31: 11.—24. 5. „Pierre Soulages, Grafik".
Kunstverein: Juni „Das Kunstplakat".

Bremen
Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 16. 5. bis 15. 6. „Elde Steeg, Berlin-Zehlendorf, Ölbilder, Hinterglasbilder und Grafik", 2. 6.—2. 7. „Bernadette Planchenault, Paris, Grafik. Churtius Schulten, Konstanz, Malerei und Grafik".
Galerie Worpswede: 16. 5.—10. 6. „Kurt Lambert, Kampen/Sylt, Malerei und Grafik".

Düsseldorf
Hetjens-Museum, Ehrenhof 5: 6. 5.—3. 6. „Wandlungen keramischer Kunst — Jubiläumsausstellung".
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Alleestraße: 16. 5.—18. 6. „Meisterwerke österreichischer Malerei 1800—1930".
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16—18: Mai „Piene, Ölbilder, Lichtballett, Lichtmodelle".
Kunstkabinett Trojanski, Blumenstr. 11: 15. 5.—15. 6. „Lithografien von Honoré Daumier und einigen seiner Zeitgenossen".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42, I: Mai/Juni „Gerhard Marcks".
Graphisches Kabinett Hanna Weber, Grabenstr. 11: 24. 4.—22. 5. „Hermann Bachmann".

Duisburg
Duisburger Bücherstube Neuburger & Co, Am Königsplatz: Juni „Josef Wedewer, Lüdinghausen, Ölbilder".
Städt. Kunstmuseum: 30. 5.—5. 7. „Max Kaus, Grafik aus den Jahren 1917 bis 1926".

Essen
Folkwang-Museum, Bismarckstr. 66: 13. 5.—14. 6. „Indische Kunst des 20. Jahrhunderts". Juni/Juli „L'Oeuvre gravée". 21. 6.—16. 7. „Walter Helbig, Ascona".
Galerie Assindia, Kettwiger Str. 2—10: 15. 5.—4. 6. „Gerard P. Adolfs, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen".
Villa Hügel: Ab 13. 5. „5000 Jahre Kunst aus Indien".
Stuttgarter Hausbücherei: 14.—28. 5. „Züricher Maler".
Galerie van de Loo, Hans-Luther-Str. 17: 30. 4. bis 4. 6. „Emil Schumacher, Gouachen und Radierungen".

Eßlingen
Landolinshof, Landolinsplatz 1: 23. 5.—21. 6. „Paul Heinrich Ebell, Gemälde. Karlheinz Goedtke, Plastiken".

Frankfurt
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz 13: 12. 5.—14. 6. „Hermann Dienz, Gemälde, Grafik aus 5 Jahrzehnten".
Galerie Daniel Cordier, Taunusanlage 21: 27. 5. bis Ende Juni „Matta".
Galerie Am Dom, Saalgasse 3: 21. 5.—13. 6. „Söre Popitz, Aquarelle".
Zimmergalerie Franck, Vilbelerstr. 29: 30. 4.—26. 5. „Eberhard Fiebig, Plastik".
Frankfurter Kunstverein im Haus Limpurg-Römer: 9.—31. 5. „Christian Schad, Aschaffenburg, Gemälde und Grafik".
Karmeliterkloster: 3. 7.—9. 8. „Beitrag der Russen zur Modernen Kunst, Ölbilder, Gouachen, Grafik, Plastik, Dokumente".

Freiburg
Augustinermuseum: 12. 4.—30. 8. „Von Courbet bis Miró".

Fulda
Galerie Junge Kunst, Kanalstr. 52: 23. 5.—14. 6. „Gruppe L'atelier 9, Paris".

Hamburg
Galerie Commeter, Hermannstr. 37: 5.—31. 5. „Otto Ehrich, Aquarelle".
Hamburger Künstlerclub „Die Insel", Alsterufer 35: 13. 5.—30. 6. „Horst Skodlerrak, Brodten b. Lübeck, Gemälde".
Museum für Völkerkunde: Ab 10. 5. „Zugang zur abstrakten Malerei".
Bücherhalle Winterhude Wasserturm Stadtpark: 27. 5.—28. 6. „Philippe Drouard, Paris, Gemälde".

Hameln
Der Kunstkreis, Studio-Neubau, Von-Dingelstedt-Str.: 9.—31. 5. „Marc Chagall". 6.—28. 6. „Nordwestdeutsche Künstlerinnen, Malerei und Zeichnungen".

Hamm
Städt. Gustav-Lübcke-Museum: 13. 5.—14. 6. „Peter August Böckstiegel".

Hannover
Galerie Hannover, Einrichtungsstudio, Gruppenstr. 9: 20. 4.—31. 5. „Georg Kinzer".

Heidelberg
Graph. Kabinett Hanna Grisebach, Karl-Ludwig-Str. 6: 10. 5.—7. 6. „Eduard Bargheer, Forio d'Ischia, Aquarelle".
Kurpfälzisches Museum, Hauptstr. 97: 3.—31. 5. „Christian Rohlfs, Gemälde und Grafik".

Hildesheim
Roemer-Pilizaeus-Museum: Ab 13. 5. „Eröffnung der Sammlung des Pilizaeus-Museums".

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt: 13. 5.—15. 6. „Hermann Lismann (1878—1943), Gedächtnisausstellung, Gemälde, Aquarelle, Grafik".

Köln
Galerie Aenne Abels, Wallrafsplatz 3: Mai/Juni „Neue Kunst, Gemälde, Gouachen, Plastiken".
Buch- und Kunsthandlung J. & W. Boisserée, Drususgasse 7—11: 5. 5.—4. 6. „Simon, Tel Aviv, Malerei". 8. 6.—5. 7. „Lee Ung No, Korea, Tuschezeichnungen".
Rautenstrauch-Joest-Museum: 25. 4.—7. 6. „Malerei aus Mexiko". 20. 6.—20. 8. „Malerei aus Peru".

Konstanz
Kunstverein, Weissenberghaus: 10. 5.—21. 6. „Hans Breinlinger, Gemälde, Zeichnungen".

Krefeld
Museum Haus Lange: Mai/Juni „Alberto Burri".

Leverkusen
Städt. Museum Schloß Morsbroich: 19. 6. bis 26. 7. „Max Bill".

Mainz
Institut Français, Schönbornerhof: 4.—19. 6. „Kurt Weinhold, Öl, Aquarelle, Grafik".

Mannheim
Kunstsalon Lore Dauer, P5, 11—12: 25. 4.—25. 5. „Edvard Frank, Honnef".
Mannheimer Kunstverein, Schloß: 26. 4.—31. 5. „Willi Müller-Hufschmid, Temperabilder und Tuschezeichnungen".
Städt. Kunsthalle: 23. 5.—21. 6. „Karl Fred Dahmen, Gemälde". 27. 6.—26. 7. „Renato Birolli, Gemälde".
M.-Gladbach
Städt. Museum, Bismarckstr. 97: Mitte Mai bis Mitte Juli „Liliana Cossovel, Guido Strazza, Vinicio Vianello, Gemälde".
München
Galerie Günther Francke, Stuck-Villa, Prinzregentenstraße 60: 23. 5. bis Mitte Juni „Michael Croissant, Christa von Schnitzler. Radierungen von Karl Bohrmann und Wandteppiche von Maria Reuter".
Haus der Kunst, Prinzregentenstr. 1: Bis 31. 5. „Marc Chagall". 19. 6.—9. 8. „Moderne brasilianische Kunst". 19. 6.—4. 10. „Große Kunstausstellung München 1959".
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 7: 11. 5. bis Ende Juni „Saura, Tàpies, Malerei".
Die neue Sammlung, Prinzregentenstr. 3: 27. 4. bis 31. 5. „Gewebt — gedruckt".
Städt. Galerie: 15. 5.—14. 6. „Elena Schiavi, Malerei. Stanislav Stückgold".
Stuttgarter Hausbücherei, Marienplatz 26/1: 8. 5. bis 4. 6. „Grafik aus der Tschechoslowakei". 5. 6.—4. 7. „Emil Kiess, Malerei und Grafik".
Galerie Günther Franke, Stuck-Villa, Prinzregentenstraße 60: 23. 5.—23. 6. „Vier jüngere Künstler".
Nürnberg
Germanisches Nationalmuseum: 8. 4.—31. 5. „Kaiser Maximilian I. und Nürnberg".
Universa-Haus: 13. 5.—21. 6. „Gerda Stryi".
Offenbach
Klingspor-Museum, Herrnstr. 80: 26. 5.—30. 6. „Internationale Einbandkunst der Gegenwart".
Osnabrück
Museum: Bis 7. 6. „Niederländische Kunst seit 1945".
Recklinghausen
Städt. Kunsthalle: 23. 5.—5. 7. „Die Handschrift des Künstlers — Ausstellung der Ruhrfestspiele".
Remscheid
Stadttheater: Mai „Carl Weisgerber, Malerei und Zeichnungen".
Heimatmuseum: Mai „Wolf Kuithan, Malerei".
Reutlingen
Spendhaus: 26. 4.—24. 5. „Käthe Kollwitz".
Saulgau
Museum „Die Fähre": 7. 6.—6. 7. „Max Ackermann, Öl, Pastelle und peruanische Plastik".
Graphisches Kabinett: 7. 6.—6. 7. „Chi Pai Chou, Farbholzschnitte".
Soest
Kunstpavillon, im von Köppenschen Park: 12.—31. 5. „Eva Röder".
Siegen
Buch- und Kunsthandlung Ruth Nohl, Kölner Str. 44: 11. 5.—16. 6. „H. R. Köhler".
Stuttgart
Galerie im Hause Behr, gegenüber dem Hauptbahnhof: 22. 5.—18. 6. „Mack".
Galerie im Hause Behr: Mai „Die Gruppe Amsterdam".
Galerie Fecht, Seestr. 82: 9.—31. 5. „Ch. Henri Royer, Paris, Malerei. D. Mohr, Paris, Plastik".
Kunsthaus Fischinger, Esslinger Str. 20: 30. 4.—30. 5. „Hans Gassebner, Aquarelle und Monotypien".
Galerie Lutz & Meyer, Tübinger Str. 13—15: 25. 4. bis 18. 5. „Willi Baumeister, Handzeichnungen".
Galerie Rauls, Rosenbergstr. 123: 2.—13. 6. „Rolf Cavael".
Lichthöfe der Staatsbauschule, Ecke Kanzlei- und Schellingstraße: 9.—31. 5. „Malende Architekten".
Württembergischer Kunstverein, Schellingstr. 6: 15. bis 28. 5. „Gemälde, Aquarelle, Plastik aus der Frühjahrsauktion des Stuttgarter Kunstkabinetts".
Tübingen
Kunstverein Brunnenstr.: 13. 5.—5. 6. „Arthur Fauser".
Ulm
Kunstmuseum: 26. 4.—24. 5. „Werner Höll, Reutlingen".
Künstlergilde, Lesezimmer der Museumsgesellschaft: 24. 5.—20. 6. „Bernhard Faistel". 21. 6.—18. 7. „Brigitt Schelling-Rasmussen, Leverkusen".
Wiesbaden
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 4.—31. 5. „K. O. Götz". 5.—28. 6. „Wilhelm Wessel".
In den Räumen von Wilfried Hilger, Mainzer Str. 29: 8.—31. 5. „Salon informel".
Nassauischer Kunstverein und Städt. Gemäldegalerie: 9. 5.—5. 7. „Deutscher Künstlerbund".
Wilhelmshaven
Verein der Kunstfreunde e. V.: 10.—31. 5. „Grafik der letzten 30 Jahre aus der Worpsweder Künstlerpresse". 21. 6.—12. 7. „Originalplakate aus der Werkstatt Mourlot, Paris".
Witten
Märkisches Museum: 3.—24. 5. „Georg Meistermann, Gemälde".

AUSLAND

Antwerpen
Middelheimpark: Mai „5. Freilichtskulpturbiennale".
Ascona
Galleria d'Arte La Cittadella, piazza della Chiese: 9.—29. 5. „Lutka Pink, Anna Shanon, Maria Torök, Marcacci, Valls".
Basel
Galerie Behr, Bäumleingasse 9: Mai „Alberto Burri, Antonio Tàpies".
Kunsthalle: 6. 6.—5. 7. „Deutsche Kunst der Gegenwart".
Atelier Riehentor, Riehentorstr. 14: 23. 5.—12. 6. „Meret Oppenheim".
Boston
Institute of Contemporary Art: 12. 5.—28. 6. „100 Works on paper from Europa".
Gent
Maaltebrugpark, Kortrijksesteenweg: 11. 7.—31. 10. „Getuigenis 59 — Skulpturenfreilichtausstellung".
Kopenhagen
Galerie Coepcke, 17 Laederstraede: 9.—24. 5. „Sabine Hettner, Paris". 25. 5.—9. 6. „Erik Winther". 2. Juni-Hälfte Arthur Koepcke".
La chaux-de-fonds
Galerie Numaga, rue numa-droz 204: 29. 4.—7. 6. „Andreou".
London
Galerie One, 20 D'Arblay Street, W 1: 12. 5.—6. 6. „Franciszka Themerson".
Gimpel Fils, 50 South Molton Street, W. 1: Mai „Karel Appel, William Gear, J. P. Riopelle, Ölbilder und Gouachen. Bernard Meadows, Plastik".
ICA Gallery, 17-18 Dover Street, W 1: Juni „Adolph Gottlieb, Malerei von 1944—1959".
Drian Gallery, 7 Porchester Place, Marble Arch, W 2: 25. 5.—6. 6. „Tirr und Schettini".
The Hannover Gallery, 32a St. George Street, Hanover Square, W 1: 6. 5.—6. 6. „Jean Fautrier".
New Vision Centre Gallery, 4 Seymour Place, Marble Arch, W 1: 11.—30. 5. „Herbert Zangs".
New York
Galeria Knoedler, 14 East Fifty-Seventh Street: 12. 5.—12. 6. „Debré".
Paris
Galerie Maeght, 42 rue du Bac: Ab 22. Mai „Anita de Caro".
Galerie Claude Bernard, 5 rue de Beaux-Arts: Mai „César".
Galerie Jacques Massol, 12 rue la Boétie: 30. 4. bis 23. 5. „Busse".
Galerie Stadler, 51 rue de Seine: 15. 5.—10. 6. „Sofu Teshigahara".
Galerie Dina Vierny, 36 rue Jacob: Mai „Maillol, Zeichnungen, Plastiken".
Musée Galleria, 10 Av. Pierre Ier de Serbie: 2. bis 30. 6. „Subes, Despièrre, Rohner".
Galerie H. Le Gendre: 12. 5.—6. 6. „Villeri, Neue Arbeiten".
Galerie Paul Facchetti, 17, rue de Lille: Mai „10 Jahre Ausstellungstätigkeit".
Galerie Jeanne Bucher, 9ter Bd. du Montparnasse: Juni „Chelimsky".
Galerie Denise René, 124 rue la Bétie: Bis 15. 6. „Hans Arp". Ab 19. 6. „Seuphor".
Galerie de France, 3 faubourg St. Honoré: Mai „Singier".
Viland & Galanis, 127 Bd. Haussmann: Mai „Chastel, Dayez, Estève, Gischia, Lagrange, Lapicque, Legueult, Lothe, G. van Velde, Gemälde. Lobo, Plastik".
Galerie Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts: Ab 27. 5. „Yves Klein, Bas-Reliefs in einem Wald von Schwämmen".
Galerie Lara Vincy, 47 rue de Seine: 22. 5.—20. 6. „Wostan, Holzschnitte".
Galerie André Schoeller Jr., 31 rue de Miromesnil: Mai/Juni „Hommages à Claude Monet, Gemälde".
Galerie St. Germain, 202 bd. St. Germain: Mai/Juni „Hommages à Claude Monet, Aquarelle und Gouachen".
Pittsburgh
Carnegie Institute: 27. 4.—14. 6. „David G. Blythe, Malerei". 14. 5.—21. 6. „Die Lehren Buddhas von Shiko Munakata".
Salzburg
„Grafik der Gegenwart". Diese internationale Ausstellung moderner Grafik wird in den verschiedenen Ausstellungsräumen Salzburgs gezeigt vom 1. 7. bis 30. 8.:
Schloß Mirabell, Museumspavillon: „100 Works on paper" — Die amerikanische Sonderschau.
Zwerglgarten, Pavillon: „Grafik aus Europa".
Residenz: „Englische Grafik".
Künstlerhaus: „Österreichische Grafik der Gegenwart".
San Francisco
Lucien Labaudt Art Gallery, 1407 Gough St.: 5. bis 23. 5. „Gaudnek".
Turin
Cicolo degli Artisti, via Bogino 9: 5. 5.—15. 6. „Ikebana, Sofu Teshigahara".
Circolo degli Artisti, via Bogino 9: 5. 5.—15. 6. „Arte Nuova".
Utrecht
Universitätshaus, Lepenburg 1: 1.—30. 5. „Holländische informelle Gruppe".

Anmerkungen der Redaktion

Die Zusammenstellung dieses Heftes besorgte in der Hauptsache unser Mitarbeiter Egon Vietta.
Die veröffentlichten indischen Kunstmäler, mit Ausnahme der Werke aus der Ausstellung „5000 Jahre Kunst aus Indien", fotografierte, soweit keine andere Herkunft vermerkt ist, Klaus Fischer, Berlin, der Verfasser des in Kürze erscheinenden Buches „Schöpfungen indischer Kunst" (Du Mont Schauberg, Köln). Diesem Band ist die Tafel „Udayapur, mittleres Indien, Turm des Schiwa-Tempels" entnommen. Wir weisen darauf hin, daß der Autor dieses Buches, der für uns auch über die Ausstellung „5000 Jahre Kunst aus Indien" schrieb, nicht identisch ist mit dem Maler und Redakteur unserer Zeitschrift, Klaus Jürgen Fischer.
In dem Aufsatz „Geste und Rythmus" von Pierre Restany in unserem Heft 10/XII fehlt beim Übergang von Seite 32 auf Seite 45 eine Zeile. Die betreffenden beiden Sätze müssen vollständig lauten: Diese Entwicklung ist auch in Deutschland zu beobachten, wo sie sich deutlich vom orthodoxen Tachismus abhebt, wie er in den letzten Jahren überhand genommen hat. Der deutsche Tachismus ist keine Technik mehr und kein malerisches Verfahren, sondern eher ein offizielles Avantgarde-Dogma, wobei die Ausdrucksvehemenz überfordert wird.
Zum vorliegenden Heft ist ebenfalls eine Berichtigung nachzutragen: In der Frankfurter Ausstellungsanzeige „Beitrag der Russen zur modernen Kunst" muß es richtig „La contribution russe à l'art moderne" heißen, nicht La contibution.

Beilagenhinweis

Wir bitten unsere Leser um freundliche Beachtung des Prospektes der Wochenzeitung „Die Zeit", der diesem Heft beiliegt.

sse:

5. 6.

Mai

Cha-
que,
obo,

7. 5.
äm-

9. 6.

nil:

Juni
und

the,
von

Aus-
nen
bis

on

gen-

bis

ike-

. 6.

län-

---

der

Aus-
6000
eine
lin,
ches
au-
our,
ent-
tor
tel-
acht
erer

erre
ber-
be-
en:
ob-
Ta-
ber-
ist
en,
na,
l.
hti-
gs-
nst"
mo-

ung
der